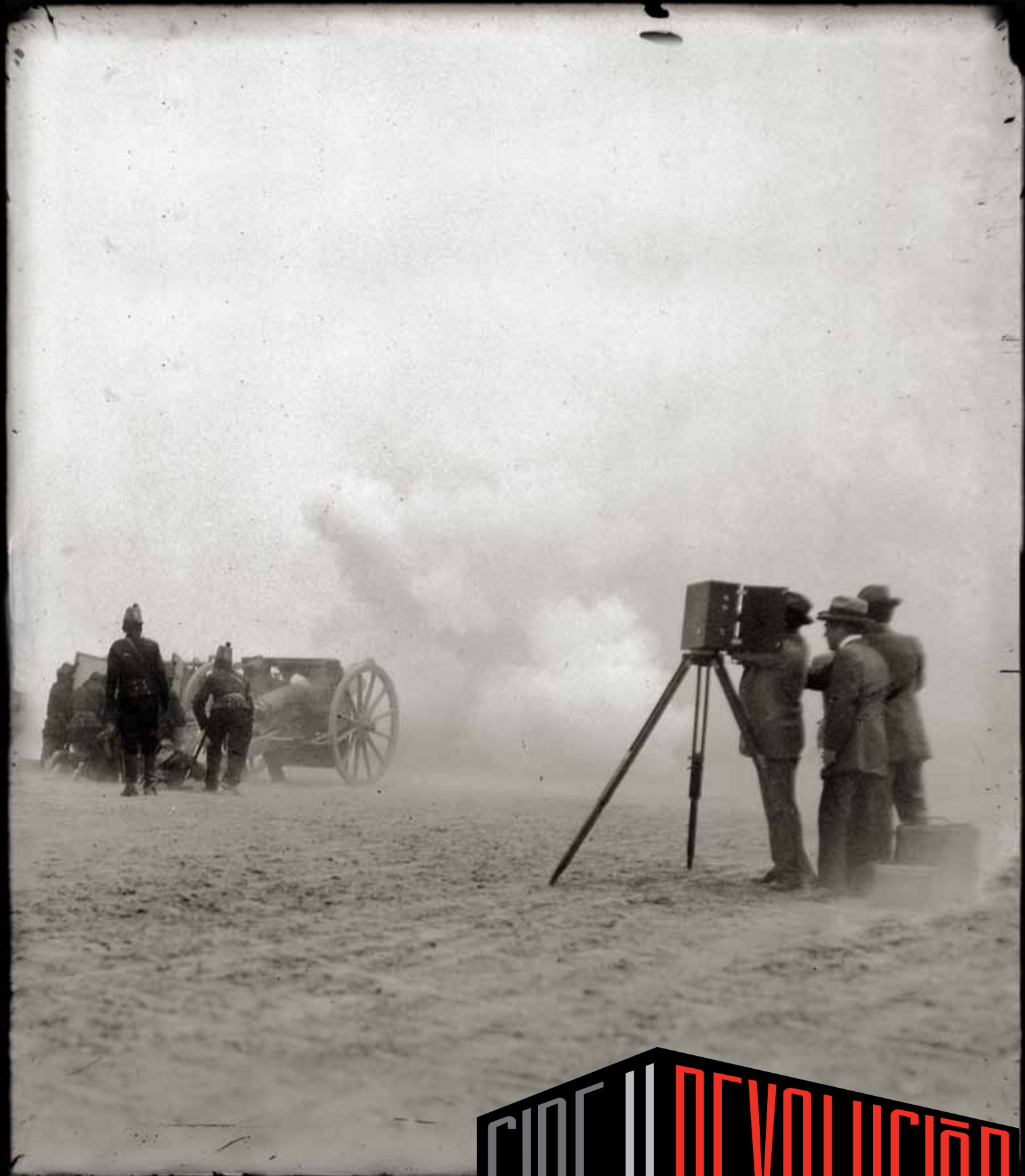




CINE Y REVOLUCIÓN

La Revolución Mexicana vista a través del cine

CATÁLOGO CINE Y REVOLUCIÓN

Pablo Ortiz Monasterio
Coordinación y puesta en página

Roberto Garza Iturbide
Hugo Lara Chávez
Edición

Maru Aguzzi
Diseño gráfico y editorial

Adriana García Torres
Documentación iconográfica

Agustín Estrada
Reproducción fotográfica

Primera edición, 2010

D.R. © Instituto Mexicano de Cinematografía
Insurgentes Sur No. 674
Colonia Del Valle
Delegación Benito Juárez
03100 México D.F.
www.imcine.gob.mx

D.R. © Cineteca Nacional
Avenida México Coyoacán 389
Colonia Xoco
Delegación Benito Juárez
03330 México D.F.
www.cinetecanacional.net

ISBN: en trámite

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización
escrita de los editores, bajo las sanciones establecidas en las leyes,
la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier
medio o procedimiento, comprendidos la reprografía
y el tratamiento informático.

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO
2010

CINE Y REVOLUCIÓN

Contenido

Presentaciones

- 7 Consuelo Sáizar
- 9 Marina Stavenhagen
- 11 Paula Astorga Riestra

13 *Introducción*

La presencia de la Revolución Mexicana en el cine
Álvaro Vázquez Mantecón

29 *1—Viaje triunfal*

Cine silente de la Revolución
Ángel Miquel
Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano
David Wood

49 *2—Caudillos*

Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa
Eduardo de la Vega
Caudillos (videoinstalación) — Nicolás Echevarría

73 *3—Enemigos*

Pólvora, fusiles y sogas
Carlos Arturo Flores Villela

97 *4—Vino el remolino y nos alevantó*

Entre el caballo y el ferrocarril
Hugo Lara Chávez
Duelo (videoinstalación) — Elisa Miller
1910 (instalación sonora) — Antonio Fernández Ros

125 *5—Recuerdos del porvenir*

Recuerdos del porvenir
Elisa Lozano

145 *6—Si Adelita se fuera con otro*

Ser muy hombre y ser una buena mujer
Alicia Vargas Amésquita
Entre el amor y la lucha armada
Claudia Arroyo Quiroz

181 *7—Mirada extranjera*

La mirada de los otros
Raúl Miranda López
Centro de documentación y proyecto museográfico

207 *Filmografía de la Revolución*

231 *Bibliografía general*

Cine y Revolución

La historia que conocemos de la Revolución Mexicana es, en buena medida, la que nos ha contado el cine en los más de 250 largometrajes, nacionales y extranjeros, que existen a la fecha sobre el tema. A partir de este fascinante –y creciente– cuerpo de historias cinematográficas, los mexicanos hemos creado un imaginario bastante heterogéneo sobre la Revolución. Léase la palabra “heterogéneo” no con un sentido peyorativo sino como un epíteto que refiere a la diversidad de historias sobre la Revolución que han sido narradas por el cine.

En este imaginario cohabitan, por ejemplo, el deslumbrante general Francisco Villa interpretado por Domingo Soler en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935), de Fernando de Fuentes, con el perseguido y herido Pancho Villa que encarna Alejandro Calva en *Chicogrande* (2010), de Felipe Cazals. Dos facetas divergentes de un mismo personaje histórico, en dos momentos clave de su vida. Sirva de paso este ejemplo para señalar que el cine es uno de los más poderosos creadores de referentes culturales.

Durante cien años, numerosos cineastas han abordado el tema de la Revolución Mexicana de manera recurrente y desde los más diversos ángulos y perspectivas. Y precisamente el objetivo central de la exposición Cine y Revolución, apoyada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), a través del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), fue el compilar, analizar y mostrar la multiplicidad de imágenes que ha generado el cine sobre el movimiento armado que inició hace un siglo en México.

El resultado, digámoslo sin ambages, fue ampliamente satisfactorio. Por ello es justo reconocer el profesionalismo y entusiasmo de todas las personas e instituciones involucradas en la organización de este magnífico proyecto, mismo que se pudo apreciar en una locación tan majestuosa como lo es el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

La riqueza de esta magna exposición queda ahora registrada en este volumen coeditado por la Cineteca Nacional y el IMCINE, dos dependencias del CONACULTA que están trabajando bajo un esquema de colaboración, con objetivos en común y un mismo rumbo dentro del proyecto cultural del siglo XXI mexicano.

Esta obra, profusamente ilustrada, reúne imágenes emblemáticas del cine sobre la Revolución Mexicana, muchas de ellas inéditas en una publicación impresa, así como ensayos que invitan al análisis y la reflexión. En ella, el imaginario heterogéneo que el cine ha concebido sobre la Revolución a lo largo de cien años, se materializa y convierte en un elemento clave para la comprensión del México contemporáneo.

Consuelo Sáizar

Presidente

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

El cine y la Revolución Mexicana son los dos temas que se entrelazan en este libro, en una rica inercia que, en cien años, se ha decantado en cientos de películas que tratan esa gesta histórica con diferentes grados de profundidad y pertinencia.

El cine fue el instrumento que permitió el registro directo de la lucha armada y sus caudillos, gracias al oficio y la intuición de los primeros cineastas como Salvador Toscano, los hermanos Alva o Jesús H. Abitia. Más tarde, cuando comenzó el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, en los años treinta, la Revolución proveyó a los cineastas de temas, personajes, ambientes y pretextos para mirarla desde distintos ángulos: como el eje dramático de algunos clásicos como *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) de Fernando de Fuentes; o como el escenario épico de apasionados romances al estilo de *Enamorada* (1946), de Emilio Fernández.

La investigación que sustenta este libro, así como la exposición Cine y Revolución, ambas producidas por el Instituto Mexicano de Cinematografía, describen una extensa filmografía que comprende aquellos largometrajes donde el tema principal es la Revolución y sus protagonistas, pero también otros en donde existe una conexión sutil o tangencial con la gesta revolucionaria, sus escenarios, sus personajes y paisajes.

De esta forma, se encuentran interpretaciones rigurosas y reflexivas sobre ese momento histórico, como *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) o *La soldadera* (José Bolaños, 1964) pero también filmes donde se identifica algún componente menos evidente para el análisis, como el número musical de una escena onírica donde Angélica María y Alberto Vázquez cantan en un campamento revolucionario, en la comedia juvenil *Me quiero casar* (Julián Soler, 1967); o la decodificación paródica del machismo a través de la lente de la mujer contemporánea en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (Sabina Berman e Isabelle Tardan, 1996). Asimismo, se incluyen ciertas películas que poseen breves apuntes sobre la Revolución que los investigadores han tomado en cuenta para su estudio, como *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947).

El corpus de este libro alcanza películas de todos los géneros y épocas, de cineastas de varias generaciones y con puntos de vista contrastantes. Son cintas que se refieren narrativamente al periodo que va del final del Porfiriato hasta la Guerra Cristera (1926-1929). Un número considerable, casi la mitad, son películas de la época silente que ya no existen o se encuentran perdidas, pero que fueron exhibidas alguna vez y consignadas por diferentes especialistas a lo largo del tiempo.

Pero de la magnífica tarea que tanto para la exposición como para este libro emprendieron especialistas investigadores de la historia de nuestro cine, se desprende sobre todo una conclusión inevitable: el registro de gran parte del cine de la Revolución da cuenta de su efímera y frágil existencia. Por ello es que son urgentes e inaplazables las labores de preservación del cine como patrimonio y memoria colectiva. El rescate y la conservación son tareas prioritarias para el IMCINE, así como para las instituciones y entidades afines que también participan en este libro, como la Cineteca Nacional, la Filmoteca de la UNAM, la Fundación Carmen Toscano y la Fundación Televisa.

Ojalá que la revisión de estas películas y el tema de la Revolución motive la reflexión sobre los vasos comunicantes entre la historia de nuestro cine y la gesta revolucionaria de 1910; y que, por otro lado, aliente la consolidación de una cultura del rescate y la conservación del patrimonio cinematográfico. Garantizar su preservación en las mejores condiciones para el disfrute de las generaciones por venir, será sin duda la mejor manera de corresponder a las enseñanzas de la historia.

Marina Stavenhagen

Directora

Instituto Mexicano de Cinematografía

Cine y Revolución, memoria impresa

Uno de los grandes aciertos en la concepción de la exposición Cine y Revolución fue reunir en un magnífico recinto, el Antiguo Colegio de San Ildefonso, una impresionante cantidad de materiales filmicos (y no filmicos) sobre las cámaras de cine en la Revolución Mexicana, articulados bajo una visión multidisciplinaria y experimental.

Además de proyecciones cinematográficas, una instalación sonora y dos videoinstalaciones que reproducían secuencias y montajes emblemáticos de las películas, la exposición se vio enriquecida por una amplia selección de piezas (obra de arte, objetos, carteles, documentos de época, fotografías, vestuarios, equipos de filmación, etc.) vinculadas con la obra filmica expuesta, y fue presentada por el equipo de curadores en seis espacios temáticos. Para bien de los visitantes, cada espacio contó con un texto introductorio que, más allá de enumerar lo expuesto en la sala correspondiente, se convirtieron en auténticos vehículos de análisis y reflexión, ante la mirada interesada de los asistentes.

A la luz de lo anterior, es posible afirmar que la exposición Cine y Revolución provocó fuertes experiencias tanto sensoriales como reflexivas en los asistentes; y en consecuencia, intensos debates sobre la materia.

Para la Cineteca Nacional, como institución encargada de preservar y difundir la memoria filmica de México y el mundo, la importancia de editar el presente volumen es innegable. El registro impreso de una investigación realizada con tal profundidad y profesionalismo, además de nuestro compromiso con el público y con un proyecto cultural tan importante, nos congratula.

No cabe duda que esta obra será un referente obligado y una fuente de consulta ineludible. Está en cada uno de nosotros hacerla propia, difundirla y conservarla para la posteridad.

Paula Astorga Riestra
Directora General
Cineteca Nacional

Introducción

HECHOS RELEVANTES DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

1906

El gobierno suprime unilateralmente los derechos de prensa en Coahuila, Sonora y en Rio Blanco, Veracruz.

1908

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

Se celebran elecciones para el gobierno de Sonora. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1910

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1912

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1911

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1914

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1915

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1917

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1913

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1919

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1920

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1923

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1924

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1926

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1927

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1929

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

1928

Se celebran elecciones para el gobierno de Coahuila. Porfirio Díaz, último jefe del gobierno, es reelecto para un tercer periodo de gobierno, pero no puede ser reelecto para un cuarto periodo.

CINE 4



Aspecto general de la sala de introducción en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

La presencia de la Revolución Mexicana en el cine. Apuntes hacia un análisis historiográfico.

ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN*

Probablemente pocos eventos de la historia de la humanidad hayan sido tan atendidos por el cine como la Revolución Mexicana. En lo que va de los últimos cien años se han filmado más de 250 largometrajes de ficción, nacionales y extranjeros, en donde la lucha armada iniciada en 1910 aparece como contexto. Son las suficientes como para saber que el tema ha sido un importante punto de referencia. En las historias narradas por el cine podemos ver cómo a lo largo del siglo XX se conformó un imaginario que dista mucho de ser uniforme. En este trabajo se presentará una revisión de cómo a través del tiempo se modificó la imagen de la Revolución Mexicana en el cine, a partir de algunas películas que el paso de los años ha convertido en emblemáticas.

* Profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Una primera versión de este trabajo fue publicada en el suplemento *Proceso Bi-Centenario*, "El cine que nos dio patria", Ciudad de México, abril de 2010.

Gran Cinematógrafo Lumiere.

PROGRAMA DE LAS EXHIBICIONES DEL DOMINGO 20 A MIÉRCOLES
23 DEL PRESENTE EN EL GRAN TEATRO NACIONAL.

TANDAS ALTERNADAS DE 6 A 10 DE LA NOCHE.

Primera Tanda.

- 1.—Dragones alemanes saltando obstáculos.
- 2.—El Fotógrafo.
- 3.—Llegada de los toreros á la plaza.
- 4.—**Corrida de toros núm. 1.**
- 5.—Sombbrero cómico.
- 6.—Negros bailando en la calle.
- 7.—**SALIDA DEL PUENTE DE KASR-EL-NIL.**
- 8.—**ASALTO A UN MURO.**
- 9.—**LAS RAPIDAS (CATARATAS DEL NIAGARA.**
- 10.—**DESCENSO DE LA GRAN PIRAMIDE DE EGIPTO.**

Segunda Tanda.

- 1.—Danza Tirolesa.
- 2.—Disgusto de niños.
- 3.—**Ejercicio á la bayoneta por los alumnos del Colegio Militar de Chapultepec.**
- 4.—Entrada al Cinematógrafo en Viena.
- 5.—**Corrida de toros núm. 2.**
- 6.—El Gobernador de Paris y su Estado Mayor.
- 7.—Caravana de camellos.
- 8.—**EL GENDARME Y EL LADRON.**
- 9.—**BAÑO DE NEGROS.**
- 10.—**BOSQUE DE CHAPULTEPEC.**

Entrada por tanda, con asiento

25 centavos.

Entrada general por tanda

15 centavos.

La Empresa del Cinematógrafo reparte este periódico como un obsequio á sus favorecedores. Se admiten anuncios á precios convencionales.

LA CRONOFOTOGRAFIA

FOTOGRAFIA DEL MOVIMIENTO.

La cronofotografía está fundada en la persistencia de las imágenes en la retina. Supóngase que por medio de una cámara fotográfica se toman un gran número de fotografías por minuto que pueden ser 800 ó 900 y que en seguida con la misma velocidad por minuto pasan delante del ojo del observador deteniéndose cada fotografía una fracción de segundo. Entonces el paso de una fotografía á otra durará un intervalo de tiempo tan corto, que antes de que se borre en la retina la impresión de la primera imagen, la segunda vendrá á ocupar su lugar. La sustitución instantánea de una imagen á otra hará que el observador vea como si los objetos animados y que se presente la ilusión del movimiento.

Filmar la Revolución

Para cuando estalló la Revolución Mexicana había en el país varios cineastas (como los hermanos Alva, Enrique Rosas y el ingeniero Salvador Toscano entre otros) que a lo largo de la primera década del siglo habían aprendido el oficio del cine y de su distribución. Estos pioneros habían buscado satisfacer a su público a través de “vistas” que mostraban paisajes del país y del extranjero, así como los actos oficiales que cubrían al lado de los camarógrafos de fotos fijas. El inicio de la insurrección armada no tardó en llamar la atención de algunos, que se desplazaron al lugar de los hechos a registrar los efectos de los combates y la fisonomía de los nuevos caudillos. En las primeras películas sobre la Revolución se observa cómo los camarógrafos continúan el oficio aprendido pocos años antes: toman diversos aspectos del lugar al que aluden en su reportaje, siguen con atención a los nuevos caudillos, registran la entrada de tropas a diversas ciudades tomadas por los rebeldes. Pero también es cierto que se percibe una paulatina transformación del oficio. Por ejemplo, cada vez más se aventuran a registrar las acciones militares. Si bien al principio la Revolución era presentada únicamente a través de sus efectos (las paredes con señales de metralla, calles desoladas) comienza a intentarse un registro de la acción en directo. Las imágenes de la batalla de Bachimba entre rebeldes orozquistas y tropas federales (julio de 1912), a pesar de las escenas prediseñadas y posadas ya muestran la intención de mostrar al público la crudeza del combate. Algo semejante ocurre en las tomas sobre la Decena Trágica (febrero de 1913), en donde las imágenes de los francotiradores que posan sonrientes hacia la cámara se alternan con algunas imágenes del combate real.

Así, los camarógrafos intentan satisfacer la curiosidad del público, a la vez que realizan innovaciones en su práctica profesional. Una práctica que cada vez más involucra la militancia. Es el caso de la cercanía de Toscano con el antirreeleccionismo, o la de Jesús H. Abitia con el obregonismo. En *Memorias de un mexicano* (1950) Carmen Toscano recoge unas tomas de un reportaje sobre un día del presidente Carranza en el Castillo de Chapultepec. Mientras el espectador se sorprende de ver al caudillo sonriendo beatíficamente a la cámara entre sus rosales, también se constata la cercanía de los camarógrafos con el poder.

No muy distintas de aquellas primeras tomas realizadas por la cámara Lumière (también en Chapultepec) que mostraban a Porfirio Díaz a caballo en el bosque de ahuehuetes. Nuevos rostros, viejas prácticas. Pero lo nuevo es que la Revolución se había convertido en espectáculo gracias al cine, y es curioso que en aquellos años sólo por excepción se filman historias de ficción. Y la excepción sería *El automóvil gris* (1919) de Enrique Rosas y otros, que cuenta las tropelías de un grupo de bandoleros que se hacen pasar por soldados carrancistas en la Ciudad de México. Sin embargo, los realizadores no pueden resistir la tentación de incluir las escenas reales del fusilamiento de algunos integrantes de la banda al final de la película.

Programa del Gran
Cinematógrafo
Lumiere, 20 de
marzo de 1898.
Colección: Fundación
Toscano.

GRAN TEATRO

INDEPENDENCIA

Mier. 20 de Nov. de 1935

XXV Aniversario de la Revolución Mexicana

Programa a las 3.30 y 8.15 P. M.

LA HISTORIA DE LA REVOLUCION MEXICANA MEXICO VISTO A TRAVES DE MAS DE MEDIO SIGLO

DE 1876 A 1935 - DEL GRAL. D. PORFIRIO DIAZ AL GRAL. D. LAZARO CARDENAS, M. A. D. E. R. O. HUERTA, CARRANZA, ZAPATA, DE LA HUERTA, OBREGON, CALLES, Y TODOS LOS DEMAS MANDATARIOS DESDE 1910 A 1935.

PRECIOS, TARDE O NOCHE: CABALLEROS 25 DAMAS O NIÑOS 50 ANF. NUMERADO 30 ANF. EVENTUAL 25 GALERIA 20

MERCOLES 27 PRESENTACION PERSONAL DE RAMON PEREDA Y ADRIANA LAMAR



II. La Revolución se convierte en historia

Llama la atención que en los años veinte la incipiente industria del cine mudo mexicana no haya filmado historias de ficción que directamente abordaran el tema de la Revolución. Su tratamiento siguió en manos de los camarógrafos que la documentaron en su momento y que por aquellos años trataron de darle una nueva salida a su material exhibiéndolo como síntesis históricas.

Desde 1915 Salvador Toscano trabaja en compendios históricos de su material sobre la Revolución, camino que seguirá en los años veinte. Lo interesante es que a sólo diez años de los sucesos el material ya tiene un valor histórico notable. Los materiales se agrupan a manera de crónica, y no será sino hasta 1950 que Carmen Toscano, hija del ingeniero Toscano, realiza *Memorias de un mexicano*, en donde se sistematizan los materiales filmados y recopilados por su padre con un sentido que va un poco más allá de la crónica. En este documental ya se refleja el discurso oficial de una Revolución hecha gobierno, en donde por encima de las profundas divisiones que implicó el conflicto revolucionario en su tiempo entre posiciones encontradas (convencionistas contra constitucionalistas, el orozquismo, el zapatismo, el villismo), se tiende a una síntesis metafórica donde La Revolución (con mayúsculas) es sólo una, grande, maciza, como su Monumento, en donde toda controversia se anula por la voluntad de construir un gobierno. En los sesenta, aparecerá *Epopéyas de la Revolución* (1963) de Gustavo Carrero, que sigue el mismo camino, pero con los materiales filmados por Jesús H. Abitia.



En la página anterior, programa de exhibición de 1935 de *Historias de la Revolución Mexicana* (S. Toscano, 1927).
 Colección: Fundación Toscano
 A la derecha, hermanos Alva durante un almuerzo, ca. 1920.
 Colección Archivo Casasola, Fototeca Nacional INAH
 En esta página, *Stills de ¡Qué viva México!* (Serguei Eisenstein, 1931).
 Isabel Villaseñor, Julio Saldívar, Martín Hernández.

III. Entre la exaltación, la crítica y el desencanto

En 1930 la visita del cineasta soviético Sergei Eisenstein a México conmocionó al ambiente cultural de la época por la relación estrecha que estableció con artistas e intelectuales. Aunque la película que vino a filmar (*¡Qué viva México!*) quedó inconclusa, fue el producto del diálogo que Eisenstein estableció con los creadores del país, que por aquellos años estaban enfrascados en un debate sobre la importancia de la Revolución. Y es que aunque algunos artistas habían consignado sus vivencias al calor del combate (la escritura temprana de *Los de abajo* de Mariano Azuela, o la serie de “Los ahorcados” del pintor Francisco Goitia), las grandes obras literarias, pictóricas y por supuesto también fílmicas sobre la Revolución serían hechas entre las décadas de los veinte y los treinta. Uno de los episodios de la película de Eisenstein, *Magueyes*, fundaría la manera de tratar a la Revolución desde una narrativa de cine de ficción: sobre el relato de la explotación desmedida y los abusos a los campesinos en las haciendas del altiplano se explican las causas de la lucha armada.

El tema tenía resonancia con líneas argumentales que previamente habían explorado cineastas mexicanos como Miguel Contreras Torres en películas como *En la hacienda* (1922). En ella se detallaba el enfrentamiento entre un caporal y un patrón abusivo, pero todavía faltaba el ingrediente revolucionario.

La consolidación de la industria cinematográfica en México después de la filmación de *Santa* en 1931 abriría la posibilidad para filmar historias sobre la Revolución que incursionaran desde la ficción en un terreno que la literatura y la pintura mexicana de aquellos años también exploraban con avidez. Destaca la trilogía revolucionaria de Fernando de Fuentes. En *El compadre Mendoza* (1933) De Fuentes y Juan Bustillo Oro retoman un cuento de Mauricio Magdaleno sobre un hacendado acomodaticio que cambia de bando y traiciona a su amigo zapatista. La adaptación cinematográfica se convertiría en una de las primeras exaltaciones del zapatismo, que en su momento había sido una de las facciones más denostadas por la clase media de la capital. Pero tanto en el cuento (hay que recordar que Magdaleno había militado en el movimiento vasconcelista de 1929) como en la película subyace una fuerte crítica al régimen triunfante en la medida que lo hace beneficiario y producto de la traición.



Antonio R. Frausto
y Ramón Vallarino.
Still de *¡Vámonos
con Pancho Villa!*
(1935). Colección:
Fundación Televisa

En *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) De Fuentes trabaja con otro novelista, Rafael F. Muñoz (quien incluso aparece como actor en la película) para hacer un fresco del villismo que a través de la historia de un grupo de amigos, los Leones de San Pablo, exalta la participación popular en la lucha armada. Pero De Fuentes se limita a adaptar la primera parte de la novela de Muñoz y termina la película poco antes de que Villa emprenda la toma de Zacatecas. Es un momento climático tanto de la película como de la historia cuando uno de los personajes, interpretado por Antonio R. Frausto, deserta de la lucha al haber recibido la orden de quemar el cuerpo de uno de sus compañeros para evitar la propagación de una epidemia entre la tropa: “¿Quemarlo? ¿quemarlo vivo? ¿pero se han vuelto ustedes locos? ¿Este es el pago a un soldado de la Revolución? ¿Este es un ejército de hombres o una tropa de perros?”.

En las películas de Fernando de Fuentes, como en otras de los años treinta, comienza a construirse una gesta heroica que también contiene una visión crítica que está muy cercana a la distancia que las clases media y alta del país sentían por aquellos años



Fotomontaje de
*Vino el remolino y
nos alevantó* (Juan
Bustillo Oro, 1949)
Colección: Filmoteca de
la UNAM
Fotomontaje de
*¡Vámonos con
Pancho Villa!*
(Fernando de
Fuentes, 1935).
Colección: Filmoteca de
la UNAM



hacia el cardenismo. Los productores de los años treinta se sentían mucho más a gusto con la añoranza del porfiriato (*En tiempos de don Porfirio*, Juan Bustillo Oro, 1939) o con la representación de la hacienda como un espacio idílico (*Allá en el Rancho Grande*, Fernando de Fuentes, 1935) que nada tenía que ver con la narrativa de Eisenstein en *Magueyes*.

IV. La Revolución institucionalizada llega a la pantalla

En los años cuarenta la Revolución filmada perderá el carácter crítico que había manifestado en la década anterior. Son los años de la Época de Oro y las

grandes producciones del cine industrial, pero también del “adecentamiento” de la Revolución a partir de la llegada al poder de Manuel Ávila Camacho, un hombre moderado que restablece la confianza de los productores en el régimen. De manera consecuente, la representación de la lucha armada perderá ese sentido metahistórico de triunfo de la traición para transformarse en la lucha desgarrada que da origen a un país de instituciones. Ese es el sentido de las grandes producciones de Emilio Fernández sobre el tema: *Flor silvestre* (1943), *Enamorada* (1946) y *Un día de vida* (1950), así como la de otros directores como Juan Bustillo Oro (*Vino el remolino y nos alevantó*, 1949): la representación de dos revoluciones, una caótica y destructiva, y otra con los ideales imprescindibles para la construcción de un nuevo país. Muchas de ellas recurren al *flash back* para subrayar la narrativa de “la lucha entre hermanos y el sufrimiento del pasado que hicieron posible la construcción del México de hoy”.



En la labor de enaltecer a la Revolución se raya en el folclor. Se construyen parejas arquetípicas que producen imágenes emblemáticas, como la de Pedro Armendáriz y María Félix en el final de *Enamorada*, en donde la muchacha rica del pueblo renuncia a su forma de vida para seguir a su enamorado como una soldadera más, todo en un contraluz lleno de nubes cortesía de Gabriel Figueroa. O bien, los productores y el director se permiten licencias poéticas, como las tropas zapatistas que, muy lejos del desgarrate común de la movilización de tropas que hubiera sido filmada la década anterior, abandonan el pueblo de Cholula marchando ordenada y marcialmente, como un anticipo del ejército regular en que se convertirían años después. Son imágenes que aportan poco al conocimiento histórico, pero mucho al gran cine y que operan de la misma manera que un monumento: emblemas destinados a la perpetuación de un imaginario en la memoria.

V. Folclor revolucionario en technicolor

Una vez oficializada su presencia en el cine mexicano, la Revolución no tardó en

ser adoptada como un elemento más de la identidad nacional. Las grandes producciones cinematográficas de los años cincuenta (*La Escondida*, 1955, de Roberto Gavaldón, o *La Cucaracha*, 1958, de Ismael Rodríguez) muestran a una Revolución consagrada como producto del *star system* y síntesis del ser nacional. Pancho Villa pasará a la memoria popular como esa mezcla de brutalidad y sensibilidad social que muestra en las películas de Ismael Rodríguez (*Así era Pancho Villa*, 1957 y anexas). En *La Cucaracha* Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, María Félix y Dolores del Río proponen una sobredosis de estrógeno y testosterona en donde, más que explicar cómo sucedió la historia, el cine hace un homenaje al cine, a la representación de hombres y mujeres excepcionales en un momento que de histórico pasa a ser mítico. Es notable que en la película se muestra una *fiesta de balas*, pero en ella nunca se ve claramente quién es el enemigo.

La Revolución se transforma en un espectáculo de sí misma. Es el momento en que el sentido de la Revolución comienza a desvanecerse en la política nacional. Tanto, que por aquellos años se funda un Partido Auténtico de la Revolución Mexicana, que alega con su propia existencia que el sentido de la lucha armada ha sido desvirtuado. Aunque paradójicamente, es también el tiempo en que desde diversos ámbitos culturales el episodio histórico se ha vinculado con la identidad: es motivo de ilustración para calendarios realizados por Jesús Helguera, o el motivo de la coreografía de “Las Adelitas”, que presenta el Ballet Folclórico Nacional de Amalia Hernández a los turistas que quieren conocer el país.

Cartel de *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958).
Colección: IMCINE
En la página siguiente, Lynn Tillet. *Still* de *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970).
Foto: Martin LaSalle. Colección: Filмотека de la UNAM



VI. Revisionismo filmico

La década de los sesenta inicia con un intento de renovación por parte de la industria al filmar *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho. A pesar de estar inspirada en una obra literaria ya reconocida como clásica de un Martín Luis Guzmán que ya había recibido un Premio Nacional de Ciencias y Artes, la cinta es censurada por el régimen, que no parece acostumbrarse a una referencia filmica a la Revolución que no sea folclorizante. La crítica implícita al ejército y al militarismo triunfante en los años veinte hace que la película sea enlatada por décadas. Temerosos, los productores regresan al redil. En *Juana Gallo*, la superproducción de 1961 de Miguel Zacarías, se muestran de nuevo los tópicos formulados en las décadas anteriores (balazos, cantinas, fusilamientos, amoríos entre mujeres y hombres bragados, ametralladoras lazadas...), pero no inician la película sin curarse en salud: “Respetuosamente expresamos nuestro profundo agradecimiento por su generoso y patriótico apoyo a la realización de esta película al C. Presidente de la República Lic. Don Adolfo López Mateos”, con letras grandotas, antes que nada, no vaya a ser que a algún funcionario menor se le ocurra censurarla.

Sin embargo, ya no es tiempo para oficialismos. La corriente historiográfica que puso en cuestión a la historia de bronce sobre la Revolución Mexicana, iniciada en la academia con la publicación de *Zapata*, de John Womack (1969), tiene en los años sesenta un correlato cinematográfico con las películas que quieren hacer un cine distinto al que la industria ha realizado en décadas anteriores. En este sentido destacan *La soldadera* (1966) de José Bolaños y *Reed, México insurgente* (1970) de Paul Leduc. En la primera se hace un relato cinematográfico alejado de toda épica en donde se narran los sucesos de la Revolución desde el punto de vista femenino en la historia de una mujer (protagonizada por Silvia Pinal) que es arrastrada por la lucha de un bando a otro para producir imágenes desoladoras. Bolaños, quien curiosamente había sido argumentista de *La Cucaracha*, hace una película que va precisamente en sentido contrario. Es como si el cine se hubiera propuesto deconstruir los símbolos que había elaborado a lo largo de su historia. Ese parece ser también el sentido de la secuencia onírica de *La Generala* (1970) de Juan Ibáñez, en donde aparece una María Félix como un ser mítico y monstruoso, en una exacerbación de los rasgos que el mismo cine le había otorgado. En *Reed, México insurgente*, Leduc propone una impresionante lectura de la Revolución desde abajo, siguiendo el relato del periodista norteamericano, para mostrar sentimientos humanos simples, como el simple miedo que impulsa a un hombre a correr en el campo de batalla en un larguísimo plano secuencia, que la épica cinematográfica anterior no había podido mostrar.

VII. La revolución (del cine independiente) hecha gobierno

Muchas de las propuestas de los jóvenes cineastas que buscaban la renovación del cine fueron atendidas en los años setenta por la producción de cine estatal. Aunque había sido una producción independiente, el presidente Echeverría promocionó a *Reed, México insurgente* en alguna visita a un país extranjero. En términos generales, los cineastas que habían pugnado por un cine independiente en los años sesenta encontraron en el Estado una oportunidad para filmar grandes producciones de tema social, donde las grandes producciones históricas ocupaban un lugar destacado. Desde ahí se hicieron ambientaciones fastuosas sobre las causas de la Revolución (*El principio*, 1972, Gonzalo Martínez; o *Cananea*, 1976, de Marcela Fernández Violante) así como diversos aspectos de la lucha armada (*La Casta Divina*, 1976, de Julián Pastor; *Cuartelazo*, 1976, de Alberto Isaac). También se vuelven a filmar historias que ya antes habían sido llevadas a la pantalla: Servando González dirige en 1976 una nueva versión de *Los de abajo*, que actualiza a aquella dirigida en 1939 por Chano Urueta. Incluso una fuerte crítica a los políticos acomodaticios pueblerinos, que según la suerte cambian de bando e ideología –resabio de *El compadre Mendoza*– en *Las fuerzas vivas* (1975) de Luis Alcoriza.

El común denominador de estas producciones es la grandilocuencia, que se corresponde plenamente con el discurso social exaltado característico del régimen echeve-



En esta página,
cartel de *Reed*,
México insurgente
(Paul Leduc, 1970).

Colección: IMCINE
En la página
siguiente, cartel
de *El principio*
(Gonzalo Martínez
Ortega, 1972).

Colección: Fundación
Televisa



rrista, aunque con un enfoque histórico que hasta el momento no se había visto en el cine mexicano. Aunque la llegada a la presidencia de José López Portillo desmantela parcialmente el auge del cine de producción estatal, deja una costosa superproducción que rebasó con mucho las pretensiones del régimen anterior: *Campanas rojas* (1981) de Sergei Bondarchuk, con una inversión conjunta con la Unión Soviética que repasa la vida de John Reed en las revoluciones rusa y mexicana.

VIII. Epílogo

Para finales de los años setenta y principios de los ochenta, la Revolución se agota como emblema de legitimidad de los regímenes priistas. José López Portillo solía decir de sí mismo que era el último gobierno de la Revolución. Todavía Miguel de la Madrid esboza un discurso público que alude a la lucha armada de 1910, aunque es notorio que el término pierde la fuerza que había tenido en años anteriores. Algo similar sucede en el cine. Ya no hay superproducciones que recreen una épica revolucionaria. Lo que

queda es el contexto para historias íntimas, como *Como agua para chocolate* (1991) de Alfonso Arau, o el seguimiento de cómo se forma el oficio de un cinefotógrafo en *El cometa* (1997) de Marise Sistach y José Buil. O bien, un referente para un ejercicio de deconstrucción de la identidad nacional: en *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán, la Revolución queda reducida a un modelo para ejercer el machismo, o bien un símbolo tan vacío como el monumento ante el cual Arturo Ríos llora su vacuidad. O más recientemente, en *Zapata, el sueño del héroe* (2003) de Alfonso Arau, la historia sólo es un referente para una recreación onírica sobre una figura mitológica.

El otro elemento nuevo que refleja los nuevos tiempos políticos y el ascenso de la derecha en el país, son las producciones sobre la otra Revolución, la Guerra Cristera, tradicionalmente desdeñada por el cine nacional. En 2007 aparece la cinta *Padre Pro*, de Miguel Rico Tavera, de Loyola Producciones, que recrea la vida y muerte del sacerdote y activista católico en los años veinte, y en 2009 *Desierto adentro*, de Rodrigo Pla.

La historia como territorio en disputa. Lo cierto es que a cien años de distancia, la inmensa cantidad de películas filmadas sobre el tema nos llevan a pensar que el tema está muy lejos de ser agotado. A estas alturas del partido, la Revolución se ha convertido en un espejo en que las distintas generaciones de mexicanos buscan claves para explicar su identidad. Algo que hace pensar en que todavía habrá muchas por venir. >>

1—

Viaje triunfal



Aspecto general de la sala *Viaje triunfal* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

VIAJE TRIUNFAL

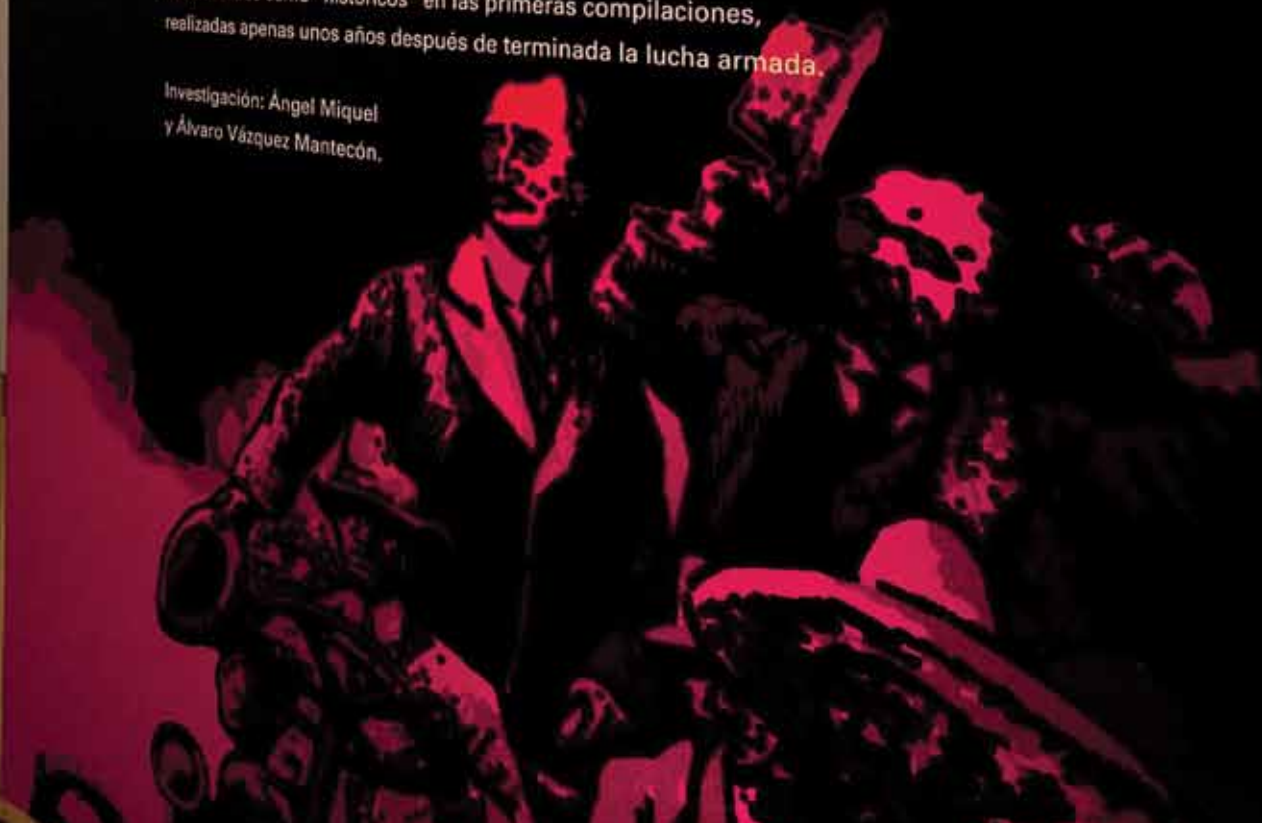
El primer cine de la revolución mexicana.

En 1910 el cine tenía poco más de una década de haberse establecido en México. Tiempo suficiente, sin embargo, para que los pioneros del cinematógrafo adquirieran los elementos básicos del oficio. Habían consolidado sus técnicas de filmación y presentación de las "vistas", que mostraban diversos aspectos de la vida cotidiana y las costumbres del país. Asimismo los eventos oficiales se convirtieron en un espectáculo seguido con interés en las salas de cine.

Con el estallido de la revolución, los empresarios cinematográficos tuvieron que adaptar su quehacer. Además de registrar el surgimiento de nuevos caudillos y desplazarse a los diversos campos de batalla, filmaron elementos que no habían estado presentes en el registro cinematográfico del porfiriato, como la emoción de las muchedumbres que seguían a Madero o el dramatismo de la decena trágica.

Muy pronto los materiales filmados ganaron un nuevo valor al ser considerados como "históricos" en las primeras compilaciones, realizadas apenas unos años después de terminada la lucha armada.

Investigación: Ángel Miquel
y Álvaro Vázquez Mantecón.



Universidad de Valladolid, Valladolid, Spain

Cine silente de la Revolución

ÁNGEL MIQUEL

La imagen oficial

Cuando en noviembre de 1910 Francisco I. Madero llamó a levantarse en armas contra el gobierno de Porfirio Díaz, el cine llevaba alrededor de quince años de desarrollo. Algunos de los pequeños negocios constituidos a fines del siglo XIX habían logrado mantenerse e incluso crecer moderadamente. Ayudaba a esto que además de exhibir de manera itinerante grupos de películas extranjeras cortas, los empresarios hubieran empezado a hacer sus propias cintas, que resultaban de interés para el público por retratar fiestas populares, costumbres típicas, consecuencias de desastres naturales y breves retratos en movimiento de personajes célebres. Muchos de los temas de esas filmaciones –que durante las primeras dos décadas de desarrollo del cine fueron denominadas *vistas*– fueron de hecho adoptados de la tradición fotográfica encarnada en las tarjetas postales; otros, se impusieron por la necesidad de ofrecer registros de acontecimientos destacados. Gracias a esto, exhibidores como Salvador Toscano, Enrique Rosas y los hermanos Guillermo, Salvador y Eduardo Alva fueron incorporados a los contingentes de fotógrafos y periodistas que acompañaban a diferentes actores políticos para dar cuenta de viajes, inauguraciones y festejos. Durante fines del Porfiriato el cine adquirió así en parte un carácter informativo, que dio lugar a películas documentales de longitud cada vez mayor hasta llegar a producciones cercanas al largometraje como *La entrevista Díaz-Taft* (hermanos Alva, 1909) o *Fiestas del Centenario de la Independencia* (Toscano, 1910). Los fragmentos que sobreviven de estas cintas, así como los programas que las anunciaban, revelan que estaban editadas en un orden cronológico que permitía al público comprenderlas fácilmente y compararlas con la información previa de los mismos acontecimientos aparecida en diarios y revistas.

Los cineastas de principios de siglo mostraron con detalle la figura del presidente Díaz y los actos públicos encabezados por él. En ese sentido difundieron de manera acrítica la imagen que el régimen daba de sí mismo, asumiendo que la cámara retrataba objetivamente los acontecimientos relevantes del momento –lo que subrayaban las tomas directas de la realidad, por lo común hechas con una cámara fija que encuadraba las escenas en planos generales. Sin embargo, había un hecho que delataba la identificación de los cineastas con una clase media que no deseaba enemistarse con el poder: sus vistas no mostraron acontecimientos que hubieran podido inducir una imagen negativa del gobierno, como las huelgas de Río Blanco y Cananea, ni las condiciones de miseria que habían orillado, por ejemplo, a las actividades y proclamas antigobier-nistas del movimiento encabezado por el pensador anarquista Ricardo Flores Magón.

Fue hasta el surgimiento del movimiento revolucionario de Madero cuando algunos cineastas se dieron cuenta de que era posible dar noticias trascendentes que no coincidieran con el punto de vista gubernamental. Esto fue posibilitado por la enorme popularidad y el éxito militar del maderismo, que en alrededor de seis meses logró la renuncia y la salida al exilio del viejo don Porfirio. Los principales documentalistas activos no sólo dieron cuenta de algunos episodios noticiosos de esa Revolución, sino que también se sumaron al equipo de Madero para hacer propaganda de las elecciones en que fue electo presidente y, más adelante, para difundir logros de su gobierno. En este sentido continuaron con la tradición, y el cine que retrató durante dos años a

Programa de las
Celebraciones del
Centenario de la
Independencia.
Colección: Fundación
Toscano



Madero fue muy parecido al que lo había hecho con Díaz la década previa, tanto en términos formales (tomas directas, planos generales, cámara fija) como en los de la sumisión informativa a los mandatos del poder. Esto último se reveló, por ejemplo, en la película *Revolución madero-orozquista* (Antonio Ocañas, 1912), en la que se daba una versión gubernamental de la revuelta de Pascual Orozco contra el Estado. Hubo sin embargo una diferencia significativa: mientras que Díaz había permitido la difusión de su imagen sin patrocinarla directamente, Madero contrató a cineastas para hacer propaganda, a veces encubierta bajo un ropaje noticioso. Esto significaba que había llegado la época en la que los mandatarios estarían tan atentos a su imagen en movimiento como lo habían estado antes a la propaganda pictórica, fotográfica o escrita. Había surgido el cine oficial.

Existen registros de unas cuantas cintas de medio o largo metraje producidas entre 1911 y 1912, pero no sobrevivieron hasta nuestros días tal y como fueron editadas y exhibidas. Fragmentos de varias fueron incluidos en películas posteriores y con algunos de éstos, así como con tomas de archivo e información procedente de programas de exhibición y otras fuentes, se intentó recientemente la reconstrucción de una de esas cintas: *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (Toscano y Ocañas, 1911). Este documental, que por cierto fue uno de los primeros que retrató acontecimientos revolucionarios, está compuesto por dos secuencias. La primera registra el campamento maderista, los preparativos de los revolucionarios para asaltar la ciudad, las consecuencias de los combates y la firma de los tratados de paz entre los representantes del gobierno y los de la Revolución. La segunda narra el viaje de Madero desde Piedras Negras hasta la capital, recorrido en el que el prócer fue vitoreado en las distintas poblaciones tocadas por el tren, hasta llegar a México, donde lo recibió una entusiasta multitud. La cinta contaba así acontecimientos muy importantes en la historia reciente del país, pero también era un claro ejemplo de un cine oficial centrado en la persona del héroe, cuya figura sobresalía al contraponerse primero a sus enemigos, a los cuales vencía, y después al pueblo, que lo aclamaba.

Propaganda de guerra

La Decena Trágica —es decir, los diez días de guerra en la ciudad de México originados tras una nueva revuelta militar contra el gobierno, que culminaron con la muerte del presidente Madero, la usurpación del poder por Victoriano Huerta y la Revolución constitucionalista contra éste encabezada por Venustiano Carranza—, marcó un viraje del cine documental mexicano, pues a partir de entonces se abrió la posibilidad de un registro abiertamente partidario de la guerra. Algunos cineastas fueron contratados por Huerta para continuar con la corriente oficial; otros optaron por Carranza y el constitucionalismo, y otros más, al escindirse posteriormente



En la página anterior, fotogramas del General Porfirio Díaz y Francisco I. Madero. Colección: Fundación Toscano

En esta página, a la izquierda, Salvador Toscano Barragán a principios del siglo XX. Colección: Fundación Toscano

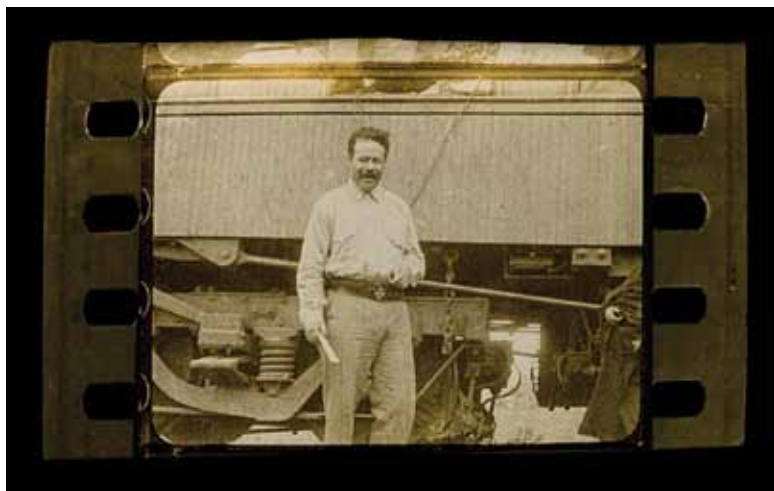
A la derecha, programa de exhibición de la película documental *Decena trágica en México* (S. Toscano 1913) Colección: Fundación Toscano

este movimiento, hicieron películas de propaganda para Álvaro Obregón, Pablo González y otros caudillos. También hubo crónicas visuales del bando revolucionario encabezado por Emiliano Zapata (aunque hechas sobre todo por sus enemigos), mientras que el carismático Pancho Villa y sus fuerzas recibieron el interés del poderoso cine norteamericano, tanto documental como de ficción.

Esta diversidad de puntos de vista desmoronó la perspectiva única característica del cine oficial. Además, los documentales mexicanos de guerra no trataron sobre una sola Revolución. El concepto utilizado designaba cualquier revuelta contra el Estado, y por eso algunos revolucionarios triunfaban en las películas sobre las fuerzas del gobierno, mientras que otros eran derrotados por éstas. Las cintas ilustraban antagonismos ubicados en el pasado reciente, en puntos geográficos bien delimitados, y se resolvían por lo general a favor del bando del que se hacía propaganda. Destacaban en ellas dos grupos temáticos: los enfrentamientos militares y las manifestaciones de victoria, éstas mostradas al final de las cintas con la entrada de las fuerzas triunfantes a una ciudad conquistada, en medio de grandes manifestaciones de apoyo popular. Estos documentales no tenían intenciones de agitación o de adoctrinamiento; su propósito era mostrar la victoria de un bando o, más aún, de un caudillo, del que no se distinguían principios, programas o ideas políticas; sólo excepcionalmente se mostraron por eso logros sociales como el reparto a campesinos de tierras expropiadas a las haciendas.

En la Unión Soviética, que había tenido otra revolución de enorme trascendencia social, se dio una reflexión sobre el lenguaje del cine que mostró, entre otras muchas cosas, la dependencia de la información contenida en las tomas del contexto en que se ubican. En México no hubo una teorización semejante, pero los documentales de guerra hicieron evidente, por su diversidad, la falaz pretensión de registrar objetivamente de la realidad. En esas cintas había tomas directas que adquirían sentido después de un intertítulo que las adjetivaba, o al incluirse en un contexto narrativo que las hacía significar una u otra cosa. Así, la película *Sangre hermana* (1914) pre-





Fotogramas de
Francisco Villa y
Emiliano Zapata.
Colección: Fundación

Toscano
Derecha, fotografía
de Jesús H. Abitia
filmado en 1914.
Colección: Perla Ciuk



sentaba la crueldad y la barbarie de los seguidores de Zapata con imágenes documentales sin duda parecidas a las que conformaban *Revolución zapatista* (1914), que evidenciaba la crueldad y la barbarie de los enemigos federales.

Algunos cineastas, seguramente influenciados por los avances estilísticos de obras contemporáneas como *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1914), dieron a sus escenas diversidad formal, aliento épico y, a veces, gran longitud. Por otra parte, el problema de armar historias documentales de acontecimientos difíciles de fotografiar orillaron a que en algunos casos se rompiera la tradición documental apegada al registro directo de los acontecimientos, y se incluyeran escenas actuadas (es decir, falsos documentales) de fusilamientos, escaramuzas y batallas. Aunque debe decirse que a pesar del peligro que implicaba el registro de la guerra, y de los difíciles traslados de un lugar a otro con cámaras, tripiés y rollos de película, por lo general los cineastas reflejaron fiel y oportunamente los episodios de las luchas re-

volucionarias. Todo esto se sabe por escenas aisladas, pues al igual que las cintas del periodo anterior, ninguno de los documentales largos de guerra producidos entre 1913 y 1916 ha llegado hasta nuestros días en su estado original.

Compilaciones

Una de las principales repercusiones de los acontecimientos revolucionarios de México sobre el cine fue la creación del género documental de compilación histórica. Éste nació para dar cuenta de procesos de mayor duración que la abarcada por los documentales informativos o propagandísticos, centrados en la descripción de acontecimientos puntuales. Abitia, Toscano y los hermanos Alva conservaban sus viejas películas documentales y con la llegada de conmemoraciones y muertes de caudillos, ensayaron distintas combinaciones de las escenas que tenían, a las que agregaban, para completar la narración de episodios importantes, tomas filmadas por otros ci-

neastas que compraban o intercambiaban en el mercado de películas. Así, los cineastas mostraron en sus documentales de compilación histórica acontecimientos del pasado, cubriendo un periodo más o menos amplio con escenas organizadas en forma cronológica. Por lo general las cintas se presentaban como descripciones de etapas concluidas, lo que permitía que no se las identificara con las efímeras producciones de actualidades ni con las de propaganda.

Hubo dos subgéneros en las cintas de compilación histórica. Uno fue el de las biografías, al que pertenecieron *Emiliano Zapata en vida y muerte* (Rosas, 1919), *Francisco Villa como guerrillero hasta su trágica muerte en Parral* (Toscano, 1923) y *Álvaro Obregón* (Abitia, 1928). Hechos para capitalizar el acontecimiento noticioso de la muerte de un caudillo, estos documentales contaban su vida y sus hazañas, lo que en principio posibilitaba que tuvieran periodos cíclicos de exhibiciones asociados a las conmemoraciones de la figura tratada. Esa profundidad temporal las diferenciaba de cintas noticiosas sobre otras personalidades célebres como *Los funerales de Amado Nervo* (Toscano, 1919), *La caída de Carranza* (Rosas, 1920) o *La despedida de Rodolfo Gaona* (Rafael Trujillo, 1923).



El segundo subgénero fue el de las historias de la Revolución. En realidad éste había surgido como una derivación de las películas informativas al editarse obras a las que se agregaban cada vez más escenas de lo que en realidad eran procesos que aún no terminaban. *Historia completa de la Revolución* (Toscano, 1912), *Revolución madero-oroquistista* (Toscano, 1912) y *Documentación nacional histórica* (Rosas, 1916), contenían escenas de acontecimientos ocurridos en un par de años. El subgénero fue ampliándose hasta dar lugar a crónicas de procesos más largos como las hechas en *Historia completa de la Revolución de 1910 a 1915* (Toscano, 1915), *Reconstrucción nacional* (Compañía Cinematográfica Queretana, 1917), *La campaña constitucionalista* (Abitia, 1919) e *Historia de la Revolución de 1910 a 1920* (Toscano, 1920). Aunque estas cintas incorporaban ya una perspectiva histórica definida al describir sucesos ocurridos en distintos lugares a lo largo de más de un lustro, aún se identificaban con un bando, y evolucionaban narrativamente, como los documentales de guerra, contando la tensión entre fuerzas victoriosas y derrotadas.

Otra cosa sucedía en el documental silente de compilación más ambicioso y logrado, *Historia completa de la Revolución Mexicana* (Toscano, 1927), que mostraba casi veinticinco años de sucesos de la vida social y la política protagonizados por distintos

Fotomontajes de *Historia de la Revolución Mexicana* (S. Toscano, 1927)
Colección: Fundación Toscano



actores en la extensión de prácticamente todo el territorio nacional. El aprovechamiento de materiales antiguos propio de las películas de compilación llegó en esta cinta a su grado más alto. Incorporaba escenas desde poco antes de la vuelta del siglo hasta la toma de posesión del presidente Plutarco Elías Calles en 1924, organizadas cronológicamente en una narración que conducía casi hasta el presente. Se incluían tomas de reportajes informativos, cintas propagandísticas e incluso películas de compilación previas. Aunque no pertenecían a un solo camarógrafo, las tomas incluidas eran estrictamente documentales, pues Toscano conservó siempre el prurito de no utilizar escenas actuadas con el fin de lograr verosimilitud narrativa. Por eso la cinta se anunciaba así: “El máspreciado documento histórico nacional”, “Tomada en el teatro de los verídicos acontecimientos”, “La más fiel y verídica recopilación de los sucesos guerreros que nos han conmovido”.

La *Historia completa de la Revolución Mexicana* de 1927 ya no era una obra de propaganda que mostrara la superioridad militar de un bando sobre otros. Por el contrario, se otorgaba más o menos el mismo grado de legitimidad a las acciones de todos los protagonistas, para intentar ofrecer una visión imparcial del pasado reciente. De esta manera, las revoluciones regionales de las películas de guerra se convertían en la Revolución Mexicana, es decir, en un solo movimiento colectivo de alcance nacional. Tal vez Toscano pretendió dar en esta cinta una especie de nueva versión oficial, única y omnicomprensiva de los acontecimientos, lo que se explicaría por su eventual participación como actor —además de testigo— de los procesos que contaba, y también por la necesidad colectiva de comprender el pasado reciente y de ubicar a sus protagonistas e instituciones en espacios visibles de reconocimiento.

En cualquier caso, este recuento no partidario de una etapa en la vida política y social del país sólo fue posible cuando, a diez años de la firma de la constitución de 1917, se hubieron apaciguado las luchas más violentas entre los grupos que se disputaban el poder. Sin dejar de existir violentas pugnas —que culminaron con el asesinato del presi-

Fotomontaje de
*Memorias de un
mexicano* (Carmen
Toscano, 1950)
Colección: Fundación
Toscano

Fotomontaje de
*Epopeyas de la
 Revolución* (Gustavo
 Carrero, 1963)
 Colección: Fundación
 Toscano



dente electo Álvaro Obregón en julio de 1928–, había en el país un clima social de mayor tranquilidad que en los años precedentes, y esto permitía una visión más desapegada del pasado inmediato.

Los autores de películas de compilación histórica seguramente tuvieron modelos extranjeros con los cuales dialogar. Éstos bien pudieron haber sido las películas relativas a la Primera Guerra Mundial, exhibidas en gran número en México entre 1914 y 1919. Algunas de ellas, como *El gran conflicto europeo* (1915), *Poder militar francés* (Francia, 1917), *La respuesta americana* (1918), *Bajo las cuatro banderas* (1918) y *Anales de la guerra* (1918), eran de compilación histórica. Es probable que esas producciones sugirieran a Toscano, Rosas, los Alva y Abitia formas de encuadrar, editar y contar sus historias combinando imágenes e intertítulos. Aunque hay que decir que la idea misma de hacer cintas de compilación surgió en los mexicanos antes de la Primera Guerra Mundial, determinada por exigencias narrativas propias, lo que significa que éstos deben contarse entre los pioneros del género en el mundo.

No han llegado a nuestros días obras de este género tal y como fueron exhibidas originalmente, ni en su vertiente biográfica ni en la del de las historias de la Revolución. Sin embargo, la trascendencia de los acontecimientos que registraban permitió que más adelante se hicieran dos nuevas cintas de compilación, esta vez siguiendo los usos del cine sonoro: *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), basándose en materiales filmados o coleccionados por Salvador Toscano, y *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961), sobre filmaciones de Jesús H. Abitia. Estas películas establecieron una continuidad temática, estilística e ideológica con las propuestas silentes de varios lustros antes posibilitando el reconocimiento del género mexicano de compilación histórica. Al mismo tiempo, mostraron que la conservación de la memoria filmada de los principales acontecimientos en la vida pública de las primeras tres décadas del siglo seguía siendo relevante y teniendo interés para amplios grupos de la sociedad.



**AZTECA FILMS
DE MEXICO
PRESENTA**

"EL AUTOMOVIL GRIS" NUEVA EDICION TOTALMENTE HABLADA

Cine de ficción

Las primeras empresas dedicadas a producir cine de argumento nacieron en México entre 1916 y 1917, una vez concluida la etapa más violenta de la Revolución, pero en las películas surgidas de ellas rara vez se intentó representar los acontecimientos por los que el país acababa de pasar. Una de las razones de esto fue, seguramente, la necesidad de cineastas y público de hacer a un lado los recuerdos, con frecuencia dolorosos, del largo periodo de la guerra; otra razón fue que el cine documental había hecho el registro de las luchas revolucionarias de manera tan fidedigna y poderosa, que para una industria pobre como la mexicana hubiera sido casi imposible competir con él desde el terreno de la ficción. Lo cierto es que para la nueva generación de cineastas la Revolución que acababa de ocurrir prácticamente no fue una fuente de inspiración.

De cualquier modo, se tocaron tangencialmente temas revolucionarios en *Juan Soldado* (Secretaría de Guerra y Marina, 1920), *Alas abiertas* (Luis Lezama, 1921), *Llamas de rebelión* (Adolfo Quezada, 1922), *Raza de bronce* (Guillermo Calles, 1927) y *El coloso de mármol*



(Manuel R. Ojeda, 1928). Ninguna de estas películas ha llegado hasta el presente, pues de la misma manera que los documentales, el cine de ficción silente mexicano desapareció casi por completo. Por eso es una verdadera fortuna que sobreviva *El automóvil gris*, en su momento considerada como una de las producciones locales más destacadas de este grupo. Filmada por Enrique Rosas en 1919, la película recrea la historia real de una banda de ladrones que inició sus actividades en la ciudad de México en 1915, durante el breve gobierno de la Convención. El método seguido por este grupo de asaltantes era acudir a una residencia disfrazados de militares y con una falsa orden de cateo. Una vez que se les franqueaban las puertas, robaban el dinero, las joyas y los objetos de valor que encontraban, sometiendo y vejando a quienes se resistían al atraco. Después, los bandidos huían en un automóvil gris. Cuando los constitucionalistas retomaron la ciudad de México, los asaltos continuaron. Como vestían de militares estaba en juego el honor del ejército, por lo que se designó al general Pablo González para hacerse cargo de la situación. Las gestiones de éste rindieron fruto. Los asaltos cesaron y en menos de tres meses fueron capturados dieciocho miembros de la banda. Se condenó a muerte a diez de ellos, conmutándose a último momento la pena a cuatro de ellos, y fusilándose a los otros seis. Enrique Rosas, quien hacía propaganda cinematográfica para Pablo González, filmó ese fusilamiento.

Rosas aprovechó su cercanía a los protagonistas del drama para hacer *El automóvil gris*. La película era de ficción, pero su experiencia como documentalista lo llevó a utilizar recursos como contratar al policía que logró la captura de la banda para interpretarse a sí mismo, e incluir las tomas del fusilamiento real de los delincuentes. Puesto que se trata de una cinta de policías y ladrones, no puede englobarse en el subgénero de películas de la Revolución –surgido posteriormente y caracterizado, entre otros elementos, por escenas con batallas, trenes, cantinas, canciones en vivaques y amores de héroes con soldaderas–, pero la cinta de Rosas incorporó como tema central una de las historias surgidas en el periodo revolucionario y puede considerarse por eso como una de las pocas obras de ficción que en tiempos del cine silente desafiaron la negativa tácita de aludir a los acontecimientos que habían transformado al país en las décadas precedentes. La propuesta, de hecho, resultó atractiva y *El automóvil gris* tuvo éxito de público, lo que permitió, entre otros factores, que llegara hasta nuestros días (aunque no en su versión original sino en una copia a la que décadas después se suprimieron escenas e intertítulos y se agregó una banda de sonido). Sin embargo, su atinada mezcla de ficción y realidad no hizo escuela, y hubo que esperar hasta el surgimiento del cine sonoro en los años treinta para que los realizadores mexicanos recrearan otras historias revolucionarias con verosimilitud, emoción y arte. >>

En la página anterior, Juan Canals, Miguel Ángel Ferriz, Enrique Cantalaúba, Francisco Pesado, Carlos E. González, Ángel Esquivel, Manuel de los Ríos, Valentín Asperó.

Still de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919) Colección:

Filmoteca de la UNAM

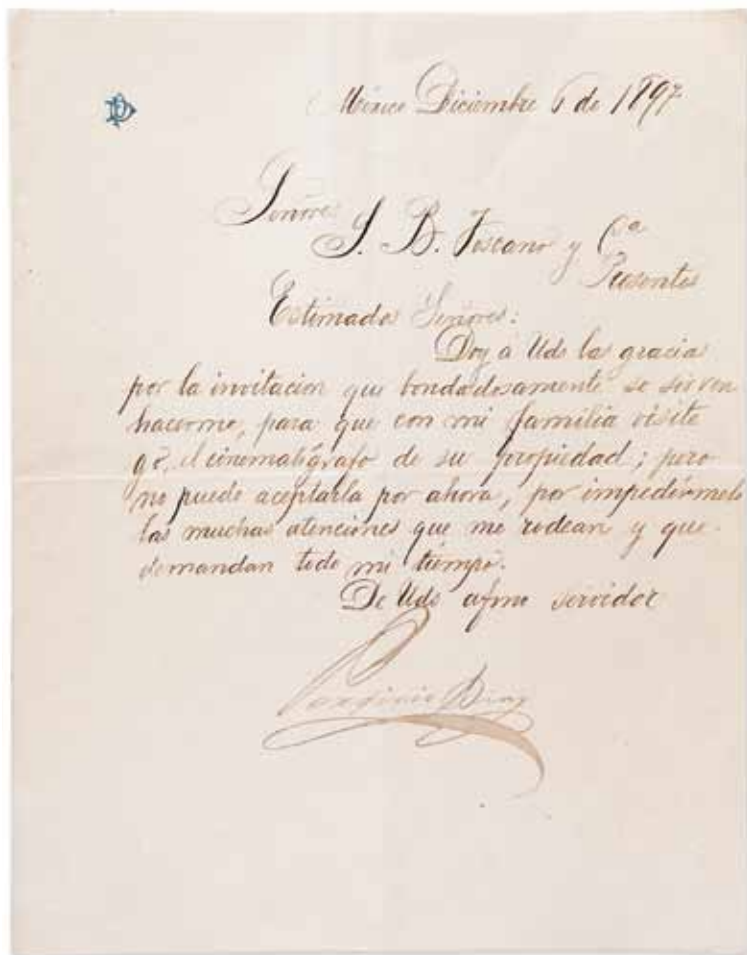
En esta página, detalle y *stills* de *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

A la derecha, Enrique Rosas.

Colección: Filmoteca de la UNAM

Reconstruir el cine documental en el archivo de Salvador Toscano

DAVID M. J. WOOD¹



Casi desde su invención a finales del siglo XIX, el cine ha estado estrechamente vinculado con la guerra. Los camarógrafos, realizadores y empresarios del cine desde los primeros tiempos filmaron, documentaron o falsificaron imágenes en movimiento de los enfrentamientos bélicos, al principio con propósitos periodísticos, comerciales y propagandísticos (en el caso de la Guerra Hispanoamericana de 1898), y también, más adelante, para observar y planificar las movilizaciones de tropas (en el caso de la Primera Guerra Mundial de 1914-1918). La Revolución Mexicana no fue la primera guerra del mundo en ser filmada, pero los registros cinematográficos que de ella hicieron los realizadores mexicanos y extranjeros, por la gran escala en la cual se filmaron y se exhibieron, no tenían precedente. Nunca antes el cine había aportado tanto a la comprensión de una guerra por parte de los habitantes del país en el cual se libraba. Los filmes realizados durante este conflicto, que motivó a los realizadores a editar películas más largas y complejas de las que se habían acostumbrado hacer, también marcaron una etapa clave en el desarrollo del estilo narrativo del cine documental en México.²

La mayor parte de este pietaje se ha perdido a lo largo de los años debido a varios factores. En las primeras décadas del cine la mentalidad archivística –el afán de preservar las películas para legarlas a generaciones posteriores– era muy minoritaria:³ por lo general la vida útil de las vistas era corta y no se contemplaba que fueran reutilizadas más adelante. El nitrato de celulosa, ingrediente clave de la película en la cual se filmaba y revelaba, era (y es) altamente inestable, tóxica e inflamable.⁴ Era, pues, un material poco atractivo de almacenar y preservar,

y mucho de lo filmado era destruido o reciclado para recuperar la valiosa plata que contenía la emulsión de la película. Aunado a la pérdida del pietaje con los años debido a los incendios, o a la falta de condiciones adecuadas o de financiamiento para preservarlo, más de un noventa por ciento del cine producido durante las primeras tres décadas del siglo veinte en México (como en todo el mundo) ya no existe. A pesar de ello, ha logrado sobrevivir una cantidad considerable de pietaje filmado durante la Revolución Mexicana, principalmente en los acervos de la Filmoteca UNAM en México D.F. y de



¹ Este texto integra información proporcionada en el “Informe del armado de la película *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (Salvador Toscano, 1911)” entregado por Ángel Miquel al Proyecto Cine y Revolución, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2010.

² De los Reyes, *Cine y sociedad*, vol. I, 1981.

³ El camarógrafo Boleslas Matuszewski fue tal vez el primer defensor de la preservación cinematográfica por razones históricas y didácticas: véase Matuszewski, “A New Source of History”, 1995.

⁴ Para una recopilación de trabajos contemporáneos sobre la película de nitrato, utilizada en casi toda la producción comercial hasta c.1950, véase Smither (ed.), *This Film is Dangerous*, 2002.

la Fundación Carmen Toscano en el Estado de México. La mayoría de este material, sin embargo, consiste en fragmentos: pocas películas filmadas antes de o durante la Revolución sobreviven en la forma en la cual fueron editadas y exhibidas en su época.⁵

Dos investigaciones realizadas en el marco del proyecto “Cine y Revolución” nos acercan a una mejor comprensión de dos filmes documentales de la Revolución realizados por Salvador Toscano. Además de ser camarógrafo, exhibidor, empresario y pionero del cine en México, Toscano era coleccionista y, en cierto sentido, el primer archivista filmico del país.⁶ Durante los años de la Revolución y la década siguiente fue juntando todo el material que pudo sobre los más destacados eventos políticos que vivía el país, y lo iba integrando a extensos documentales históricos que narraban los grandes acontecimientos de las primeras décadas del siglo veinte en México. Gracias al acervo que resultó de este trabajo, se pudieron realizar trabajos de reconstrucción y de recuperación de dos películas que revelan mucho sobre cómo los públicos durante y poco después de la Revolución vivieron el conflicto en las salas de cine: *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero* (1911) y *Los últimos treinta años de México* (c. 1930).

El viaje triunfal de Madero:

Toscano como periodista y propagandista

En la primera mitad de 1911, tras su rebelión contra el régimen de Porfirio Díaz en noviembre del año anterior, Francisco I. Madero y sus seguidores en distintos puntos del país llevaron a cabo una campaña militar que, para mayo de 1911, había resultado en la toma de la ciudad fronteriza de Ciudad Juárez. Toscano y su socio Antonio Ocañas, motivados por una combinación de convicción política y oportunismo comercial, acompañaron y filmaron al ya popularísimo Madero en esta campaña y en su subsecuente viaje triunfal hasta la capital de la República para realizar un largometraje noticioso sobre este gran acontecimiento. La película resultante, *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero* (Salvador Toscano, 1911), representó un importante avance en el desarrollo de la tensión dramática en el documental mexicano,⁷ y formó parte de lo que Aurelio de los Reyes ha llamado la “edad dorada” del cine mexicano durante la época maderista, en la cual “la vista mexicana de actualidades había llegado a su madurez antes que la norteamericana, al aplicar los camarógrafos la técnica de vistas argumentales”.⁸

A excepción de algunas imágenes contenidas en *Memorias de un mexicano*, documental compilado por Carmen Toscano a partir del pietaje del acervo de su padre Salvador y estrenado en 1950, hace muchas décadas que muy poco se había visto de este trabajo. Su indudable importancia en la historia del cine documental mexicano, aunado al deseo de hacer un merecido homenaje a Toscano, de quien no sobrevive ninguna película larga, y de hacer un aporte a las celebraciones del centenario de la Revolución, motivaron la reconstrucción de *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero*. La reconstrucción se llevó a cabo por un equipo de investigadores encabezado por Ángel Miquel, con la colaboración de Sylvie Manuel, Renán Bendersky y Fernando Méndez.



En la página anterior, arriba, carta de Porfirio Díaz a Salvador Toscano (1897). Colección Fundación Toscano

Abajo, cámara de cine marca Pathé utilizada por Salvador Toscano. Colección Fundación Toscano

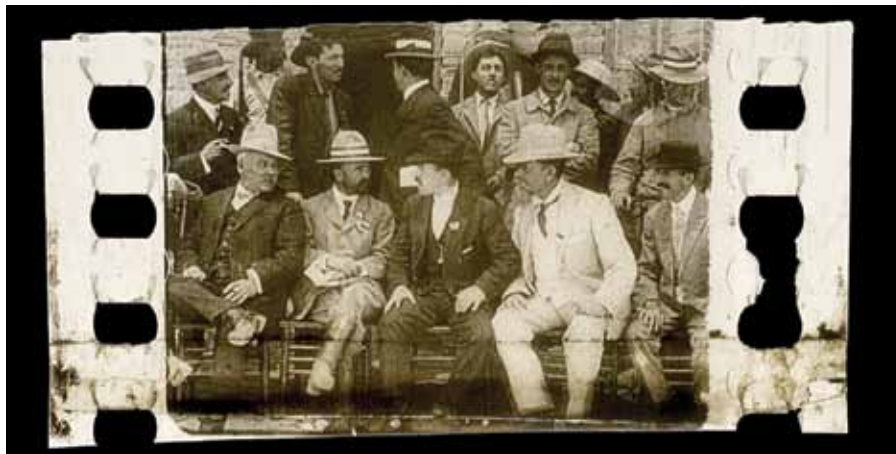
En esta página, programa de la función de cine en el Teatro Degollado, del 12 de agosto de 1906. Colección Fundación Toscano

⁵ Inauguración del tráfico internacional de Tehuantepec (Salvador Toscano, 1907) es una excepción notable; Miquel, *Acercamientos*, 2005, p.12.

⁶ Sobre la conciencia histórica que tenía Toscano sobre su acervo filmico, véase Toscano, *Memorias de un mexicano*, 1993.

⁷ Miquel, *Salvador Toscano*, 1997, pp.53-66.

⁸ De los Reyes, *Cine y sociedad*, vol.1, 1981, p.122.



En esta página,
fotogramas de
Francisco I.
Madero.

Colección Fundación
Toscano

En la página
siguiente, fotograma
de Venustiano
Carranza.

Colección Fundación
Toscano

Cuando se exhibió en 1911, *La toma de Ciudad Juárez...* consistió en cinco partes,⁹ por lo cual se puede deducir que su duración aproximada sería de 83 minutos.¹⁰ El equipo de Miquel no buscó “restaurar” la película –es decir, restituirla a la forma “original” en la cual se hubiera exhibido en su época, debido a la falta de información detallada y de material existente que hubieran permitido tal labor. Más bien, el propósito del trabajo fue el de reconstruir la película parcialmente en base a la información y el material disponibles en el archivo de la Fundación Carmen Toscano. La película reconstruida tiene una duración de algo más de 25 minutos.

Gracias a la supervivencia en un estado casi íntegro de la película anterior de Toscano *Inauguración del tráfico internacional de Tebuantepec* (Salvador Toscano, 1907, mencionada arriba), se pudo observar la gran semejanza entre la estructura de los documentales de Toscano y el orden de las escenas enumeradas en detalle en los carteles que anunciaban las exhibiciones públicas de las películas.¹¹ Por lo tanto, la reconstrucción se estructuró siguiendo el orden de escenas enumeradas en el cartel que anuncia la exhibición de *La toma de Ciudad Juárez...* en el Salón Variedades el 15 de julio de 1911.¹² Sin embargo, cada una de estas escenas estuvo compuesta por varios planos: los carteles y programas no detallan ni el número de planos en cada escena, ni su orden ni duración. Por ello el equipo de reconstrucción se basó en criterios de narración fílmica para determinar estos detalles estructurales. Adicionalmente, el equipo se vio obligado a eliminar algunas escenas indicadas en el cartel debido a la imposibilidad de identificar correctamente las tomas, o siquiera de ubicar el pietaje correspondiente en el archivo. Adicionalmente, durante el proceso de edición se reubicaron algunas tomas de acuerdo a criterios históricos y de narrativa cinematográfica.

La edición se llevó a cabo utilizando pietaje ya digitalizado por la Fundación Toscano para proyectos anteriores, mientras que los intertítulos –no incluidos en el material previamente digitalizado– fueron producidos en base a unos modelos hallados en el guión de *Los últimos treinta años de México*: película compilada por Toscano posteriormente y objeto del segundo proyecto realizado en este marco (véase la sección siguiente). Mientras tanto, otros dos integrantes del equipo –Fernando del Moral y Ramón Aupart– se encargaron de buscar materiales de *La toma de Ciudad Juárez...* en

⁹ Para una enumeración detallada de los contenidos de cada parte, véase Miquel, *Acercamientos*, 2005, pp.137-140. Cada parte consistiría en un rollo de aproximadamente mil pies de longitud.

¹⁰ El cálculo se hace a base de una velocidad de proyección de 16 cuadros por segundo, aunque en la época la velocidad de proyección no era uniforme. Para una tabla de longitudes, velocidades de proyección y duraciones, véase Cherchi Usai, *Silent*, 2000, pp.170-74.

¹¹ Para los carteles, véase Archivo Histórico Cinematográfico (AHC), Fundación Carmen Toscano, Colección de Carteles. Muchos de ellos están digitalizados en el CD-ROM *Salvador Toscano y su colección de carteles* (México, Fundación Carmen Toscano, 2003).

¹² Estos textos fueron utilizados para redactar los intertítulos en la reconstrucción. Algunos textos demasiado largos fueron glosados.

el Archivo Toscano en Los Barandales, Ocoyoacac, Estado de México. Sin embargo, la falta de infraestructura y de presupuesto imposibilitó un nuevo transfer de este pietaje que hubiera permitido la producción de la reconstrucción en 35mm.

La reconstrucción, pues, constituye un valioso acercamiento a *La toma de Ciudad Juárez...*, aunque los inevitables ajustes, alteraciones y omisiones que se le hicieron impiden la formulación de conclusiones detalladas en cuanto a la estructura y el ritmo de edición de esta película clave en el desarrollo de la narrativa cinematográfica mexicana. Aún así, la reconstrucción transmite con eficacia la gran vitalidad y dinamismo del filme de Toscano, así como su identificación con la estrategia mediática de Madero. El cartel de exhibición mencionado se jacta de que “estas vistas fueron tomadas con autorización del Sr. Madero a bordo de su tren especial en el cual hizo también su viaje el enviado de esta empresa. Son las únicas auténticas”. Al emprender su viaje triunfal, Madero se sirvió de la infraestructura ferroviaria para hacer sentir el impulso imparable del maderismo en todos los lugares que atravesaba rumbo a la capital. Al filmarlo y editarlo, Toscano y Ocañas se sirvieron del movimiento del propio tren para resaltar el dinamismo de sus imágenes, que pueden leerse como metáforas del proceso político que atestiguan. La “autenticidad” de las mismas, de la cual hace gala el cartel de exhibición, también señala la preocupación y el rigor históricos de Toscano, lo cual se evidencia en otra reconstrucción emprendida en el marco de este proyecto.

Los últimos treinta años de México: *Toscano como compilador e historiador*

El acervo fílmico que Toscano fue acumulando con los años formaría la base de toda una serie de extensos documentales históricos que armó y fue actualizando tanto durante como después de la fase armada de la Revolución, desde *Historia completa de la Revolución desde los primeros levantamientos en noviembre de 1910 hasta la salida de las tropas federales de Chihuahua* (1912) e *Historia completa de la Revolución* (1915, más una versión actualizada en 1916), hasta *Historia completa de la Revolución Mexicana* (1927) y *De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdenas: treinta años de historia mexicana* (1936).¹³ Una vez que Toscano se hubiera desentendido del mundo del cine hacia finales de los años treinta, su hija Carmen asumió el control de su archivo, continuando su labor de organizar y editar el acervo fílmico, además de hacer numerosos intentos de venderlo íntegro al estado mexicano en nombre del interés nacional. Ni Salvador ni Carmen lograron concretar la venta, pero la película que resultó de su revisión, catalogación y reciclaje del archivo dio lugar al documental *Memorias de un mexicano* (1950), que llegaría a ser conocido a nivel mundial. El cine de compilación —hecho a base de pietaje previamente utilizado para actualidades y noticieros pero montado con un nuevo sentido narrativo— es un antecedente clave del cine documental;¹⁴ los compiladores soviéticos, más notablemente Esfir Shub (*La caída de la dinastía*



¹³ Miquel, *Acercamientos*, 2005, pp.140-163. La autoría de esta última película es incierta, pero la cercanía de las escenas enumeradas en el cartel sugiere que es la continuación del proyecto de Toscano; AHC, Colección de Carteles.



Romanov, 1927), estuvieron entre los primeros en editar películas históricas reciclando este tipo de pietaje.¹⁵ Pero las compilaciones de Toscano (y de algunos de sus competidores) demuestran que en el México revolucionario y posrevolucionario ya se habían hecho experimentos parecidos –aunque con otra lógica que las películas de Shub– desde varios años antes.¹⁶

Es muy probable que Salvador Toscano no hubiera conservado copias completas de cada una de sus compilaciones: lo que importaba no era la forma de cada arreglo de por sí, sino las imágenes que contenían (algunas filmadas por él o sus socios; otras compradas a sus competidores), que luego podrían ser recicladas otra vez para ediciones futuras. No sabemos con seguridad qué fue de las copias de exhibición de sus últimas compilaciones en los años treinta. Pero lo que sí se puede afirmar sin lugar a dudas es que estas compilaciones de Toscano padre formaron la base del documental de Toscano hija, que si bien se diferencia de las *Historias completas* en su estilo de su narración, en su relativa brevedad (menos de dos horas; algunas de las compilaciones de su padre duraban muchas horas más) y en su uso del sonido sincronizado (todos los filmes de Salvador eran silentes), tiene una estructura casi idéntica a la de sus antecesores. La conservación del acervo a lo largo de las últimas seis o siete décadas, y lo que sabemos de la estructura de las *Historias completas* de Salvador Toscano, se deben en gran medida al trabajo de catalogación y de preservación que emprendió Carmen Toscano durante los años cuarenta.

En 2008 se encontró en el Archivo Toscano el guión de una compilación titulada *Los últimos treinta años de México*, que trae como subtítulo *Narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano Barragán*. Consiste en más de quinientas tarjetas de índice numeradas, cada una con un texto escrito a máquina que narra una escena de la historia de las primeras tres décadas del siglo veinte mexicano, y la mayoría con varios fotogramas adheridos con esquineros que ilustran la escena correspondiente. Se trata del guión de compilación que formó la columna vertebral de las compilaciones de Toscano padre en los años veinte y treinta, pero también fue la base desde la cual Toscano hija catalogó y organizó el material para su propio documental en 1950. Proporciona una visión sin precedentes del estilo narrativo de las compilaciones de don Salvador; y si bien muchos de los fotogramas contienen imágenes ya conocidas de sobra en *Memorias de un mexicano*, otros más –imágenes filmadas y también intertítulos– proporcionan un sugerente destello de escenas que no han visto la luz del día en muchas décadas. Una buena parte de las imágenes están entintadas en diversos tonos de rojo, naranja, amarillo, azul o verde, sugiriendo la amplia gama de colores en la cual los públicos posrevolucionarios hubieran presenciado estas es-

¹⁴ Leyda, *Films*, 1964.

¹⁵ Leyda, *Films*, 1964; Chanan, *Politics*, 2007.

¹⁶ Copias incompletas de *La historia de la Revolución Mexicana* (Julio Lamadrid, 1928) se conservan en la Biblioteca del Congreso, Washington, y en el Imperial War Museum, Londres.

cenas –a diferencia del blanco y negro que comúnmente asociamos con el documental de la Revolución. Este segundo proyecto, a cargo de un equipo conformado por Pablo Ortiz Monasterio, Claudia Garay Molina y David Wood, consistió en rescatar y digitalizar este guión, y después, en seleccionar y divulgar partes de él en la forma de un libro.¹⁷

El trabajo inicial consistió en ordenar las tarjetas numéricamente y digitalizarlas en su forma original. A continuación se desprendió cada fotograma cuidadosamente de su tarjeta correspondiente, se digitalizó y, por razones de preservación, se guardó en una guarda separada de las tarjetas, cuya acidez podría acelerar la descomposición del material; al mismo tiempo se fue elaborando una base de datos para mantener la correspondencia entre las tarjetas y los fotogramas. Lo que fue surgiendo fue un palimpsesto de narraciones: el material contenía intertítulos de diversas compilaciones de Toscano, pero también de otros cineastas tales como los hermanos Alva; también contenía copias de fotogramas sacados por Carmen Toscano en los años cuarenta. Los textos mecanografiados en las tarjetas, que describen la Revolución Mexicana y sus protagonistas con analogías de la mitología griega y romana, de la Biblia y de la Revolución francesa, establecen una distancia narrativa con los eventos ubicando a la Revolución en un tiempo y espacio mítico, pero también demuestran diversas actitudes ideológicas hacia estos personajes que se remontan a distintos momentos históricos de la Revolución y de la posrevolución.¹⁸

Una segunda serie de tarjetas encontradas junto con el guión constituye un catálogo que elaboró Carmen Toscano durante los años cuarenta para ubicar y ordenar las distintas tomas en el acervo fílmico. No sabemos a ciencia cierta si los fotogramas fueron adheridos a las dos series de tarjetas por el propio Salvador Toscano y por su hija Carmen mientras pasaba a limpio con la mayor fidelidad posible la obra de su padre; pero sin lugar a dudas el guión, tal como sobrevive, ofrece un índice invaluable de la minuciosa labor que estuvo detrás de las compilaciones de los dos Toscano. También deja muchas preguntas por investigar –tarea ya facilitada por su digitalización. ¿Quiénes realizaron las películas cuyos intertítulos siguen sin identificar? ¿Quedan otra huellas de ellas o éstas son las únicas que sobreviven? ¿Precisamente qué función narrativa tenían los textos en las tarjetas –que a veces coinciden total o parcialmente con los intertítulos, pero a veces difieren radicalmente? ¿Se veían en la pantalla, o se leían en voz alta? Una exhibición de lo que tal vez fue la última compilación de Toscano en 1936 se anuncia como “narrada en español con efectos de sonido”: ¿estos textos pueden haberse leído para acompañar las imágenes en esta y en otras funciones? Y en cuanto a los vivaces colores de algunos fotogramas: ¿quién los entintó, cuándo y con qué motivos narrativos, emotivos o efectistas?

Lo que demuestra y traza con elocuencia el guión de *Los últimos treinta años* es la paulatina transición de Salvador Toscano de periodista y propagandista audiovisual a historiador cinematográfico,¹⁹ cuyas convicciones constitucionalistas se fueron matizando pero nunca desaparecieron del todo, siempre incrustadas en los cimientos de sus compilaciones. Estas dos reconstrucciones de su archivo no pueden restaurar sus obras a su estado original, pero nos acercan a la elocuencia con la cual se contaban los sucesos y la historia de la Revolución Mexicana mediante la imagen en movimiento. Revelan cómo los fragmentos pueden cobrar vida; y en vista de la gran cantidad de material en el archivo que queda por investigarse, sólo son la punta del iceberg. >>

¹⁷ Ortiz Monasterio et. al., *Fragmentos*, 2010.

¹⁸ Para un análisis detallado, véase mi ensayo “Revolución, compilación, conmemoración: Salvador Toscano y la construcción de caminos en el México posrevolucionario”, de próxima publicación en Aurelio de los Reyes y David Wood (coords.), *Cine mudo en Iberoamérica: naciones, narraciones, centenarios*.

¹⁹ Véase Miquel, “Historias completas”, 2010.

2—

Caudillos





Aspecto general de la sala *La sombra del caudillo* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

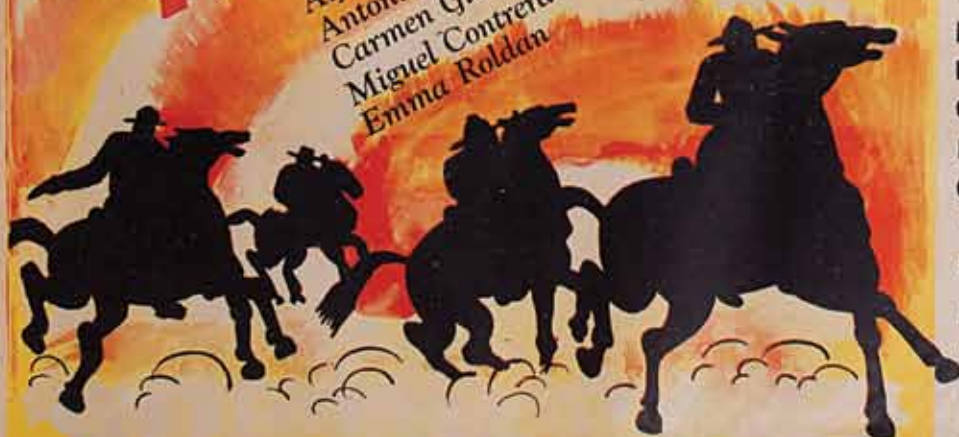
HISPANO CONTINENTAL FILMS

PRESENTA

LA SOMBRA de PANCHO VILLA = REVOLUCION =

Con
**SOFIA
ALVAREZ**

Alfredo del Diestro
Antonio R. Frausto
Carmen Guerrero
Miguel Contreras Torres
Emma Roldan



UNA PRODUCCION DE
**MIGUEL CONTRERAS
TORRES**

CON LAS HISTORICAS BATALLAS
DE CELAYA Y DE ZACATECAS FIEL-
MENTE RECONSTRUIDAS EN LOS
MISMOS LUGARES EN QUE SE -
EFECTUARON CON EL VALIOSO
CONCURSO DE MAS DE 5000
MIEMBROS VETERANOS DEL
GLORIOSO EJERCITO NACIONAL
Y CON TODOS LOS ELEMENTOS
MATERIALES QUE ESTA LABOR
EXIGIO GRACIAS A LA DECIDIDA
COOPERACION DE LA PRESIDENCIA
DE LA REPUBLICA Y DE LA
SECRETARIA DE GUERRA. -

FILMS

DISTRIBUIDORA de PELICULAS
• MEXICANAS •

Los caudillos revolucionarios en el cine eran seis: Pancho Villa

EDUARDO DE LA VEGA ALFARO*

A manera de prólogo

Si durante los últimos años de la dictadura porfiriana los cineastas mexicanos se dedicaron a exaltar la figura de “Don Porfirio” como una especie de Padre benefactor y moderno, al estallar el movimiento revolucionario de 1910-1917 esos mismos pioneros comenzaron a seguir a los diversos caudillos surgidos a lo largo de aquel proceso histórico. Con ello se sentaron las bases de todo un concepto filmico en el que, haciendo eco a la llamada “Historia de bronce”, convertida en memoria oficial por quienes triunfaron en aquel conflicto, prevaleció la idea de dotar al caudillo del rango de prócer y nueva figura patriarcal. Con el transcurso del tiempo tal concepto se fue matizando, sobre todo por lo que respecta a la figura de Francisco Villa.

En la mayoría de documentales y en películas de ficción, tanto mexicanas como extranjeras, Francisco I. Madero aparece como un personaje vulnerable que, presionado por las circunstancias políticas, terminará aniquilado en medio de la traición y el caos revolucionario que finalmente lo derrocó. Tal cualidad se puede apreciar de forma contundente en las casi siempre breves apariciones que el “Apóstol de la democracia” tuvo en las películas de ficción *Viva Villa!* (Jack Conway-Howard Hawks, 1935), *La mujer de todos* (Julio Bracho, 1946), *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951), *Así era Pancho Villa* (Ismael Rodríguez, 1957), *Villa!* (James B. Clark, 1958), *Villa Rides!* (Buzz Kulik, 1968), *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970), *Vals sin fin* (Rubén Broido, 1971) y *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973) o en los documentales de montaje *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950), *Epopeyas de la Revolución* (Gustavo Carrero, 1961) y *Ronda revolucionaria* (Carmen Toscano, 1976). Un filme documental más o menos reciente, *Revolución espírita* (Alejandro Fernández Solsona, 2005) enfoca el caso de Madero con mayor seriedad a partir de los antecedentes y vínculos del héroe coahuilense con los movimientos espiritistas de fines del siglo XIX y el influjo que estos tuvieron en su concepto del cambio político y social.

En contraste con el “Apóstol de la democracia”, Victoriano Huerta resulta el villano por antonomasia al que se suele enfatizar sus capacidades traicioneras, su alcoholismo enfermizo y sus tendencias sádicas, dignas de todo militar de alto rango. Aunque en rigor no haya sido un caudillo, y menos de carácter revolucionario, el Huerta cinematográfico siempre suele ser la brutal némesis de Madero, Villa y Zapata; así lo demuestran cintas como *Viva Zapata!*, *El Centauro del Norte* (Ramón Pereda, 1960), *Villa rides!*, *Emiliano Zapata*, *Zapata, el sueño del héroe* (Alfonso Arau, 2003) y, sobre todo, *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976), cinta en la que “El Chacal”, bien interpretado por Bruno Rey, sintetizaba todas las formas de felonía y corrupción que florecieron durante la “Decena trágica”.

De muy contadas apariciones en pantalla, a Venustiano Carranza se le ha mostrado como hombre hasta cierto punto conciliador y respetuoso de las leyes: así se le muestra

Cartel de *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932) Colección: Fundación Televisa

* Profesor investigador adscrito al Departamento de Sociología de la Universidad de Guadalajara.



Recepción en la
capital a Francisco
I. Madero. Colección:
Fundación Toscano
A la derecha,
Carlos Bracho,
actor, y Héctor
Ortega. *Still de*
Vals sin fin (Rubén
Broido, 1971)
Colección Filmtoteca de
la UNAM

en una secuencia de *Reed México Insurgente* (Paul Leduc, 1970), y en otra de *Cuartelazo*. Tampoco deja de ser significativo que Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles no hayan sido personajes cinematográficos relevantes, con la salvedad del excepcional caso de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960), cinta en la que ambos caudillos son magistralmente retratados (con otros nombres) en el momento histórico en que ya se habían convertido en los “hombres fuertes” de la política en nuestro país. En cintas al estilo de *La muerte de Pancho Villa*, Obregón es un mero personaje episódico y al principio de *Padre Pro* (Miguel Rico Tavera, 2007) los dos militares sonorenses discuten la situación política emanada de las decisiones de la jerarquía católica, lo que marca la pauta para elaborar la respuesta estratégica del gobierno federal.

Por su parte, las películas mexicanas de ficción dedicadas a resaltar la vida y obra del “Caudillo del sur” (*Emiliano Zapata*, *Zapata en Chinameca* –Mario Hernández, 1988– y *Zapata, el sueño del héroe*) hicieron evidente una cortedad de miras en su respectiva aproximación al líder de la facción más representativa de la gesta emprendida por el campesinado mexicano en pro de su derecho a la tierra y libertad. Y pese a que comparte las mismas características de los mencionados filmes, un producto hollywoodense como el *Viva Zapata!* de Kazan tuvo el mérito de darle cierto relieve internacional a la figura del héroe nacido en Anenecuilco, quien quedó convertido en sutil vehículo para intentar proponer algunas ideas de “izquierda” en el contexto de la Guerra Fría y de su expresión más cabal a través del opobioso Comité de Actividades Antinorteamericanas. En fechas más o menos recientes, documentales como *Testimonios zapatistas* (Adolfo García Videla, 1986), *Los últimos zapatistas* (Francesco Taboada Tabone, 1999) o *Los zapatos de Zapata* (Luciano Larobina, 2002) se han abocado más al registro histórico y la herencia del movimiento zapatista que a exaltar la figura de su líder.



1.

De todos los caudillos que produjo la Revolución Mexicana, Pancho Villa quedó convertido en la figura más legendaria de una lucha por la justicia social que aún no termina. A ello contribuyeron tanto sus raíces hondamente populares como su peculiar carisma, pero también el hecho de haber comandado a la famosa División del Norte, que en algún momento fue el ejército más poderoso, más heterogéneo y mejor organizado durante la fase más cruenta del conflicto iniciado en 1910. Así, la vida y la leyenda de Villa han dado lugar a una gran cantidad de textos históricos y de otros productos culturales entre los que no podían faltar filmes de muchos tipos y nacionalidades. Pero, para los fines que persigue este ensayo, basta que nos concentremos en clasificar y comentar la diversidad de imágenes que han sido difundidas a través de una serie de películas mexicanas de ficción.

Las primeras cintas que registraron la imagen documental de Villa parecen haber sido aquellas en que apareció formando parte de la dirigencia militar del movimiento encabezado por Francisco I. Madero durante el primer semestre de 1911. Incorporado al movimiento maderista en marzo de dicho año, Villa fue visto en la tercera parte del documental *Insurrección en México*. De acuerdo con los datos encontrados por Aurelio de los Reyes, en un momento de esa cinta el futuro líder de la División del Norte se vio en pantalla “dando órdenes a sus tropas” al igual que lo hacían Pascual Orozco y José Garibaldi hijo.¹ Luego de ese momento y hasta su asesinato ocurrido en Parral, Chihuahua, el Centauro del Norte apareció en diversas películas, la mayoría de ellas de carácter documental, tanto mexicanas como extranjeras. Y es muy posible que títulos como *Francisco Villa* o *Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral* (Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas, 1923) y *Francisco Villa, verdadera historia de Francisco Villa* (filmada por los sucesores de Enrique Rosas, 1923), etc., hayan sido las primeras películas mexicanas que, so pretexto del su deceso, ofrecieron una imagen legendaria del caudillo duranguense.

Luego del triunfo definitivo de la facción constitucionalista, desde 1917 se venía incrementando el número de películas de largometraje con un propósito de desarrollo industrial. Paralelamente, el cine estadounidense comenzó a desplazar al italiano en



Patricia Aspillaga y Antonio Aguilar. *Still* de Emiliano Zapata (Felipe Cazals, 1970)

Colección: Fundación Televisa

A la derecha, Gina Moret. *Still* de *Pafnucio Santo* (Rafael Corkidi, 1977) Colección:

IMCINE

¹ De los Reyes, *Filmografía*, 1986, p. 66



la preferencia de los espectadores mexicanos. La firma de los Tratados de Bucareli en septiembre 1923, en los que, a cambio de reconocimiento oficial y pertrechos militares, el gobierno encabezado por Álvaro Obregón se comprometió de manera implícita a abrir aún más el mercado nacional a los productos procedentes de los Estados Unidos, parece haber sido el factor que contribuyó al pleno dominio de las películas estadounidenses en las pantallas de la República mexicana², fenómeno que a su vez determinó el fracaso de los intentos por desarrollar un sector nacional de la producción fílmica. Tal situación, típica de una condición de subdesarrollo, sólo comenzaría a modificarse con el advenimiento de los sistemas que permitieron la incorporación del sonido a la imagen, lo cual no evitó que el cine producido en los Estados Unidos se consolidara, desde entonces a la fecha, como el modelo hegemónico a escala mundial.

Después de un tiempo en el que la figura de Villa pareció haber sido olvidada en el medio fílmico mexicano, en 1928 se realiza una película un tanto insólita: *El Robin Hood mexicano* o *El Robin Hood de México*. Gracias a las noticias que sobre ella diera el diario *La Opinión* de Los Ángeles, California, se sabe que fue producida y dirigida por el empresario chihuahuense Antonio Fernández y protagonizada por Chano Uruea, en el papel de Villa joven, y Pedro Valenzuela como Villa adulto. La obra duraba aproximadamente 50 minutos, y se hicieron de ella versiones con intertítulos en inglés y español. Su estreno formal fue señalado para el jueves 12 de julio de ese mismo año y todo indica que era la parte inicial de un ambicioso tríptico. Por el título del único episodio filmado se puede inferir que el proyecto de Antonio Fernández iba a dar la imagen de Villa más acorde a la leyenda del bandido generoso que robaba a los ricos para dar a los pobres, misma que ya para entonces se había consolidado en el imaginario colectivo. Y pese a sus magros resultados económicos, a la cinta de Fernández le cabe el mérito de haber sido la primera obra fílmica mexicana de ficción en torno a Villa.

Dos años después de la realización y difusión de *El Robin Hood mexicano*, un par de entusiastas distribuidores y exhibidores, Félix y Edmundo Padilla, comenzaron a exhibir en la frontera norte del país otra cinta insólita: *La venganza de Pancho Villa*, de una hora de duración, obra recuperada gracias a la labor de investigación emprendida

² A partir de 1924 y hasta 1929 el porcentaje de películas hechas en Hollywood estrenadas en la ciudad de México ascendió a promedios de cerca del 90% anual. (Amador, *Cartelera*, 1986, pp. 466-469.

Villa organizando sus fuerzas
frente a Celaya.



En la página anterior a la izquierda, sello de la Empresa Padilla.

Colección: Edmundo

Padilla. Cortesía:

Gregorio Rocha

A la derecha, Félix y Edmundo Padilla.

Colección: Edmundo

Padilla. Cortesía:

Gregorio Rocha

En esta página "Pancho López", transformado en Pancho Villa, combate a Obregón en Celaya. Fotograma de *La venganza de*

Pancho Villa

(Félix y Edmundo

Padilla, 1929)

Colección: Edmundo

Padilla. Cortesía:

Gregorio Rocha

volución Mexicana que comenzó a extenderse tras la conformación del Partido Nacional Revolucionario, fundado en marzo de 1929 a iniciativa de Plutarco Elías Calles, uno de los principales involucrados en el asesinato de Villa.⁴ Según esa nueva versión oficial, todos los grandes caudillos revolucionarios habían hecho sus aportaciones al triunfo definitivo de la Revolución Mexicana, que, después de muchas vicisitudes, por fin lograba cosechar la paz y la prosperidad en beneficio de todos los sectores del país.

2.

El Robin Hood mexicano y *La venganza de Pancho Villa* se pueden contar entre las últimas películas mexicanas de largometraje que carecieron de sonido integrado a la imagen. Para entonces, la moda (y la necesidad económica) habían comenzado a imponer el uso de sistemas sonoros, lo que a su vez provocó una breve etapa de crisis en el seno de Hollywood, debido al problema que representaba la barrera idiomática. Dicha crisis abrió una coyuntura para que en países como México se vislumbrara la posibilidad de desarrollar el sector de la producción cinematográfica pero eso sólo era posible con el financiamiento de películas con sonido. No es casual que hacia 1929 diera comienzo la inversión de capital en cintas mexicanas con esas características; una de ellas, *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, 1932), producida, escrita, dirigida y protagonizada por Miguel Contreras Torres, ofreció la primera imagen del caudillo revolucionario en esa nueva etapa del cine nacional. Pero esa imagen resultó no sólo breve (aparte del uso de algunos *stock-shots* documentales del Villa auténtico, el personaje interpretado por un actor ignoto sólo aparecía en una secuencia para ordenar a sus subalternos que se prepararan para una importante batalla), sino poco significativa hacia el interior de una trama dedicada a exaltar los méritos y virtudes del protagonista que, deficientemente interpretado por Contreras Torres, se convertía en revolucionario más por circunstancias familiares y amorosas que debido a convicciones ideológicas.

A partir de *Revolución (La sombra de Pancho Villa)*, la figura del Centauro del Norte se incorpora de forma definitiva a la galería de héroes y mitos fílmicos propuestos por la cinematografía mexicana. Así, entre 1935 y 2009, ya como protagonista o personaje

por el documentalista Gregorio Rocha.³

En su mayoría integrado por fragmentos de documentales de la más diversa procedencia y de películas estadounidenses en las que se había hecho escarnio y denigración de la figura del célebre guerrillero duranguense, el filme promovido por lo hermanos Padilla terminó convertido en un modelo de cine nacionalista que exaltaba las hazañas del protagonista al grado de ubicarlo como uno de los héroes de la Historia de México, con lo que, acaso sin proponérselo, los realizadores hicieron eco a la versión oficial de la Re-

³ La copia rescatada por Rocha incluye sólo cuatro créditos: director artístico: Lauro Camperos; fotografía: Innez (sic) Zaragoza; títulos: Sr. Bautista Ordaz; campo escénico: alrededores de Torreón. Se infiere que los dos primeros filmaron la secuencia final, referida al asesinato de Villa, que al parecer fueron los únicos materiales realizados *exprofesso* para la película compilada y difundida por los hermanos Padilla.

⁴ Benjamin, *Revolución*, 2003, pp. 190-194



secundario y de refuerzo, Villa ha sido representado en alrededor de 35 películas mexicanas de largometraje, hecho que lo convierte, con mucho, en el caudillo revolucionario más evocado y retratado en el cine nacional. Un primer desglose de esa filmografía revela que, en términos generales y con diversos matices, la imagen de Villa ha servido para reciclar y reforzar la mitología que sobre la Revolución Mexicana se estructuró y consolidó durante la década de los treinta del siglo XX, en plena correspondencia con una ideología oficial, de corte más o menos liberal, que sustentó al Estado surgido del movimiento enmarcado entre 1910 y 1917. En contraste con la historiografía escrita, donde la figura de Villa, independientemente de su sustento documental, se ha prestado a las más intensas polémicas, el cine mexicano ha fabricado una imagen del caudillo que resalta sus aristas legendarias y sus componentes míticos, siempre, o casi siempre, en beneficio de la retórica oficial. Por lo demás, y así lo ha señalado puntualmente su biógrafo Friedrich Katz, Villa mismo se encargó de producir y difundir sus propios mitos⁵, mis-

Still de *El tesoro de Pancho Villa*
(Arcady Boytler, 1935) Colección:
CIEC, Universidad
de Guadalajara



Still de *El compadre Mendoza*

(Fernando de Fuentes, 1933)

Foto: Agustín Jiménez.

Colección María Jiménez.

mos que resultaron la fuente principal de la que los cineastas mexicanos (y extranjeros) se han nutrido para elaborar los argumentos de sus películas.

Una de las tantas aristas legendarias del Centauro del Norte fue la base para la realización de *El tesoro de Pancho Villa* (1935), de Arcady Boytler, cineasta de origen ruso afincado en México. El guión escrito por José Benavides Jr. y el mismo Boytler dio pie para que a lo largo de la primera parte de la cinta un Pancho Villa hierático y bárbaro, interpretado por Juan F. Triana, escuche atento las sugerencias de sus colaboradores, remate de certero balazo a un soldado villista que sufre de intensos dolores por una rotura de columna vertebral, siga distante y parsimonioso la recua de mulas que cargan su tesoro, espere pacientemente a que un grupo de soldados entierren en el interior de una cueva los codiciados bienes y acribille sin piedad al fiel *Chema* (Antonio R. Frausto) para que éste no revele el lugar donde las joyas y monedas quedaron ocultas.

La primera película mexicana con sonido integrado a la imagen que abordó la figura de Villa de manera más franca, detallada y polémica resultó, a su vez, la primera obra filmica que procuró alejarse, hasta donde ello era posible, de esa aura mítica que rodea al personaje histórico. Realizada hacia finales de 1935 por Fernando de Fuentes, *Vámonos con Pancho Villa* fue



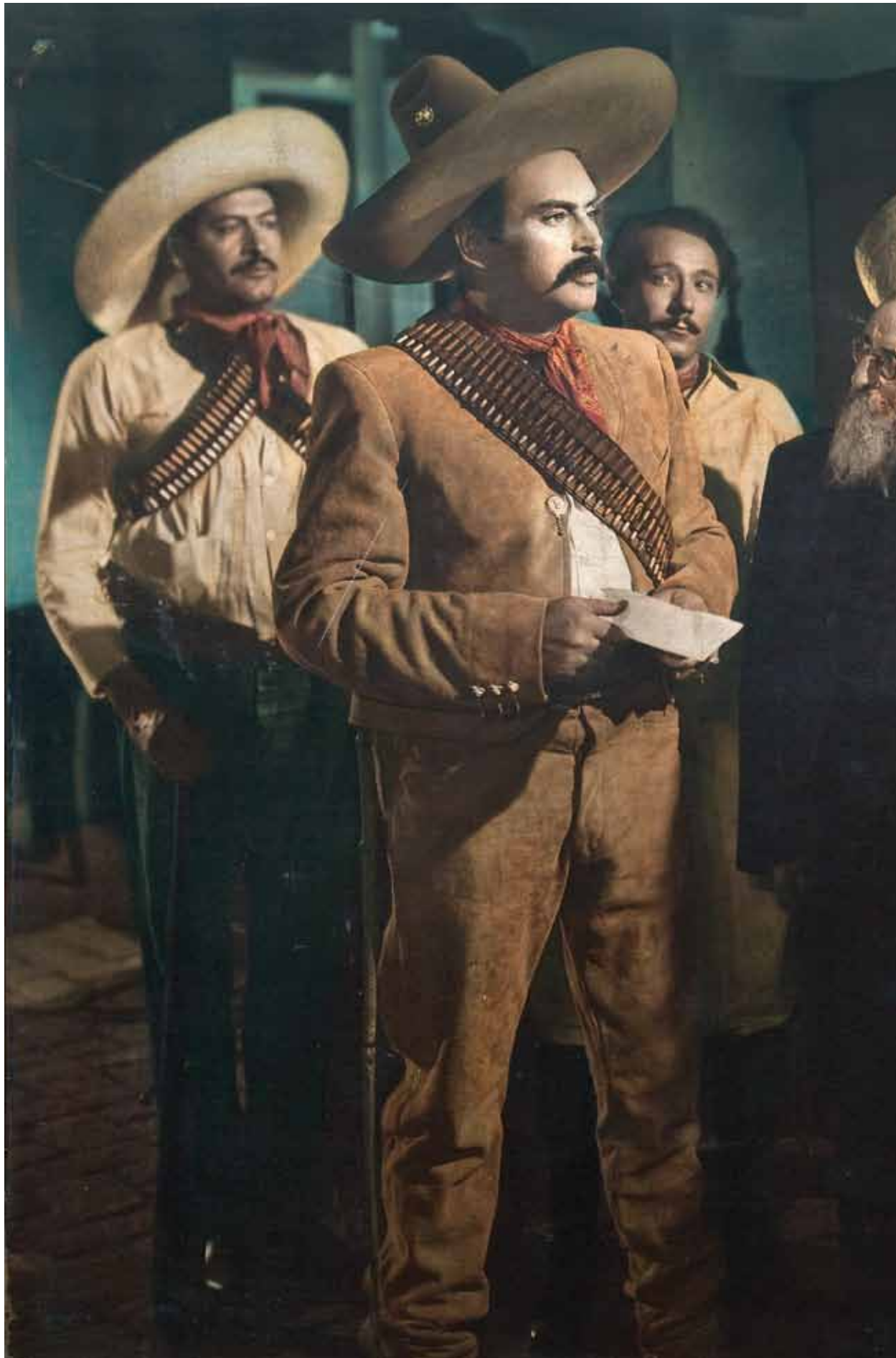
Fotomontaje de *Viva Villa!* (Jack

Conway, 1934)

Colección: Filmoteca de la UNAM

la excepcional adaptación de la primera parte de la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz, publicada cuatro años antes. Con patrocinio de la empresa Cinematográfica Latinoamericana S.A. (CLASA), la película de De Fuentes era, entre otras cosas, un claro intento de respuesta nacional a *Viva Villa!* (1934), dirigida por Howard Hawks y Jack Conway, producida por la Metro Goldwyn Mayer, a la sazón la compañía filmica más poderosa de todas las asentadas en Hollywood. Para ello se requería una aproximación más crítica y verosímil a la figura de Villa, que era lo que se planteaba en el relato de Muñoz, cosa de lo que eran plenamente concientes tanto Salvador Elizondo como Celestino Gorostiza, el poeta Xavier Villaurrutia y el mismo De Fuentes, los principales promotores de la elaboración de *Vámonos con Pancho Villa*. En su momento, varias crónicas del rodaje destacaron el hecho de que el mismo Rafael F. Muñoz interpretara a *Martín Espinosa*, uno de “Leones de San Pablo”, el grupo de rancheros

⁵ Katz apunta que el caudillo duranguense “estaba enamorado de sus propios mitos e hizo cuanto pudo para bordar sobre ellos. Por otra parte, no existe uno solo, sino toda una serie” Katz apunta que el caudillo duranguense “estaba enamorado de sus propios mitos e hizo cuanto pudo para bordar sobre ellos. Por otra parte, no existe uno solo, sino toda una serie de mitos en torno a Villa y su movimiento: los que se expresan en las canciones populares, el que urdieron los vencedores, que durante muchos años presentaron una historiografía oficial hostil sobre él, y el de Hollywood, a su vez muy contradictorio, para nombrar sólo unos cuantos. Esos mitos contaminan muchos de los miles de artículos y memorias escritas en torno a Villa”. (Katz, *Pancho*, 1998, p. 9)



Pedro Armendáriz
y actores. Foto
coloreada a mano
de gran formato de
Pancho Villa vuelve
(Miguel Contreras
Torres, 1949)
Colección: Filmoteca
de la UNAM



En esta página,
Rodolfo Acosta,
Esther Fernández
y Leo Carrillo.
Fotomontaje de
Pancho Villa Returns
(Miguel Contreras
Torres, 1949)

Colección Acervo
cinematográfico de
CINEMAS LUMIERE

En la página
siguiente, arriba
a la izquierda,
fotomontaje de
*El secreto de
Pancho Villa* (Rafael
Baledón, 1954)

Colección: IMCINE;
en el medio,
fotomontaje de *El
siete leguas* (Raúl
de Anda, 1955)

Colección Filmoteca
de la UNAM; abajo,
fotomontaje de
Estampida (Raúl
de Anda, 1958).

Colección: Filmoteca
de la UNAM; a la
derecha, Pedro
Armendáriz y
Enrique del Castillo.

Still de *Así era
Pancho Villa* (Ismael
Rodríguez, 1957)

Colección: Filmoteca
de la UNAM



norteños que deciden unirse a las huestes villistas para encontrar sentido a sus vidas. Magistralmente encarnado por Domingo Soler, el Villa de la cinta representa, por una vez en mucho tiempo, el sentido trágico y contradictorio que corresponde a los héroes que nunca pierden su dimensión humana. Esas y otras cualidades hicieron de *Vámonos con Pancho Villa* uno de los grandes clásicos del cine mexicano que todavía reclama (y sin duda amerita) un análisis más rico y profundo.

En 1937, Pedro Valenzuela, que como lo apuntamos antes ya había interpretado a Villa en *El Robin Hood mexicano*, hizo una nueva aparición como el caudillo duranguense para *El derecho y el deber*, comedia ranchera con tintes revolucionarios producida, dirigida y protagonizada por Juan Orol. En este caso, el papel de Valenzuela se ciñó a dar la imagen de un Villa adusto que obliga al protagonista a unirse a sus filas a cambio de haberle salvado la vida frente al pelotón de fusilamiento.

Para entonces, el cine mexicano comenzaba a penetrar en el gusto de los públicos de habla hispana y se posicionaba como una de las industrias fílmicas más fuertes a escala mundial. Hacia fines de la década de los treinta, el aumento en los volúmenes de producción permitió, entre otras cosas, la realización de dos películas que explotaron la figura de Villa: *La justicia de Pancho Villa (El gaucho Múgica)*, 1938), dirigida por Guzmán Águila y Guillermo Calles, y *Con los Dorados de Villa* (1939) por Raúl de Anda, otrora uno de los intérpretes principales de *Vámonos con Pancho Villa*. En ambas cintas, el Centauro del Norte fue caracterizado por Luis Álvarez, actor al que se le hizo propaganda por su supuesto gran parecido con el Villa “real”. Escrita y protagonizada por el actor argentino Vicente Padula, *La justicia de Pancho Villa (El gaucho Múgica)* ofreció una imagen un tanto contradictoria del gran caudillo. En un primer momento, Villa confunde a Múgica con un italiano que quiere asesinarlo e, implacable, ordena su fusilamiento. Aclarado el enredo, el líder de la División del Norte se encarga de pedir al protagonista que abandone sus intenciones de incorporarse a la lucha revolucionaria para consagrarse a jugar el más importante papel de padre de familia. Esa imagen de Villa como justiciero y protector de la tradicional familia monogámica era lo más inverosímil de esta especie de



comedia musical que, con el propósito de gratificar a los mercados latinoamericanos, de paso rendía homenaje al folclore de países como Argentina, Colombia, Perú, Ecuador, Panamá y México. Por su parte, en el filme de De Anda el personaje de Villa hacía algunas apariciones para mostrar su particular sentido de la amistad y la justicia ante las contrariedades amorosas causadas por una bella joven entre varios de los integrantes de su tropa de elite. A través de películas al estilo de *La justicia de Pancho Villa* y *Con los Dorados de Villa*, la figura del polémico militar duranguense comenzaba a prestarse a las visiones más superficiales y anecdóticas sobre el movimiento villista y sus repercusiones históricas.

3.

Si la década de los cuarenta del siglo pasado se corresponde con la llamada “Época de oro del cine mexicano”, es de llamar la atención que de las no pocas películas nacionales que ubicaron su trama en el periodo revolucionario, sólo tres se dedicaran a tratar de recuperar el significado de Pancho Villa, lo que hace sospechar que para la mayoría de los cineastas mexicanos la figura del caudillo debió resultar un tanto cuanto incómoda. El hecho es que *Si Adelita se fuera con otro*, producida en 1948 por Fernando de Fuentes y Jesús Grovas bajo la dirección del ya mencionado Chano Urueta, retomó a Villa (José Elías Moreno) para convertirlo en un tipo simpático al que parecía no faltarle el suficiente carisma para seducir a cuanta mujer se atravesara en su camino. En este caso habría que destacar la colaboración en los diálogos de Rafael Felipe Muñoz, lo que no salvaba a la cinta de regodearse en el melodrama convencional.

En 1949, año en que la industria fílmica mexicana produjo 108 largometrajes, Miguel Contreras Torres por fin pudo rendir su anhelado homenaje al líder del villismo. Para ello escribió, produjo y dirigió *Pancho Villa vuelve*, que hizo en dos versiones simultáneas, una en español, protagonizada por Pedro Armendáriz, y la otra en inglés con el título de *Pancho Villa Returns*, cuyo rol principal se asignó al actor californiano Leo Carrillo. A diferencia de la cinta de Chano Urueta, las obras de Contreras Torres contaron con mayor cuidado en la producción pero tampoco se escaparon de sustentar su trama en situaciones anecdóticas aunque, eso sí, se les intentó conferir un tono trágico muy al estilo de *Flor Silvestre* (1943), la obra maestra de la dupla integrada por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, con desgarrador fusilamiento al final.

Mientras más lejana quedaba en el tiempo la figura histórica de Pancho Villa, el cine mexicano comenzó a permitirse otras licencias para con el otrora jefe de la División del Norte. Durante los cincuenta, periodo en el que la industria fílmica mexicana produce volúmenes de alrededor de 100 largometrajes por año, Villa se vuelve pretexto para todo tipo de películas que sólo parecen obedecer a criterios mercantiles. Pero, curiosamente, todas las cintas que abracan temas relacionados con el Centauro del Norte se concentran entre 1954 y 1958. En *El tesoro de Pancho Villa* (homónima de la que Arcady Boytler realizó en 1935) y *El secreto de Pancho Villa*, díptico financiado por Luis Manrique en 1954 y dirigido por Rafael Baledón, el caudillo fue interpretado por Víctor Alcocer para jugar el papel de comparsa de *La Sombra* (Fernando Osés), un luchador enmascarado preocupado por el orden y la justicia.

Hacia principios de 1955, Víctor Alcocer reiteró su representación del cuadrillo duranguense para una cinta hipotéticamente más ambiciosa: *El Siete Leguas* o *El caballo de Pancho Villa*, producida y dirigida por Raúl de Anda con base en el popular corrido revolucionario de Graciela Olmos. Clasificada por el periodista Rafael Solana como la “primera cinta mexicana a colores de la nueva serie profesional, considerando a todas las anteriores como aisladas, como meros experimentos”⁶, *El Siete Leguas* era un ejemplo de las estrategias comerciales de la industria fílmica mexicana frente a la cada vez más avasallante competencia de la televisión. En este caso, con el empleo de nuevas formas de color se intentaba atraer a un público de clase media cada vez más reacio a aceptar la baja calidad de las cintas nacionales.

Otro popular corrido revolucionario, de autor desconocido, marcó la pauta para la realización de *Las tres pelonas* (1957), cinta patrocinada por la empresa Filmex con dirección de René Cardona, en la que Villa, ahora interpretado por José Chávez Trowe, aparecía en muy pocas ocasiones, una de ellas para visitar en El Paso, Texas, a dos de sus correligionarios y solicitar a uno de ellos el aprovisionamiento de armas para el general Tomás Urbina.

Hacia fines de 1957 dio inicio el rodaje de *Así era Pancho Villa* (*Cuentos de Pancho Villa*), primera parte de una trilogía financiada y dirigida por Ismael Rodríguez y filmada totalmente en Eastmancolor, misma que se completaría con *Pancho Villa y La Valentina* y *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte*, ambas de 1958. Integrada por 21 episodios, dicha trilogía se asumió como el más digno homenaje que la industria fílmica mexicana podía rendir a la vida y obra del guerrillero. Sin embargo, al principio de *Así era Pancho Villa* un letrero advertía: “Esta película es apenas un puñado de anécdotas en las que el pueblo ha puesto su gratitud y su justicia para Pancho Villa. Yo he querido



Arriba, fotomontaje de *El centauro del norte* (Ramón Pereda, 1960)
Colección: Filmoteca de la UNAM; abajo, fotograma de Pancho Villa.
Colección: Fundación Toscano

⁶ Solana, Rafael, diario *Excelsior*, México D. F., 10 de diciembre de 1955.



creerlas como si fueran verdad... y las voy a contar a mi manera. Ismael Rodríguez”. Tal justificación sonaba, pues, a la típica cura en salud ya que el cineasta no se hacía responsable de tomar la debida distancia de los hechos históricos, sino de servirse de un determinado cúmulo de leyendas populares para erigir su muy personal monumento cinematográfico a la memoria de Villa. Bajo la dirección de Rodríguez, Pedro Armendáriz, intérprete de Villa, pareció recobrar el ímpetu puesto en su actuación para *Pancho Villa vuelve* y logró crear un personaje que parecía hecho a la medida de las pretensiones más inmediatas del realizador, que en esos momentos buscaba recuperar parte de su prestigio perdido.

Durante mayo de 1958, Raúl de Anda volvió a escribir, financiar y dirigir una cinta cuya trama evocaba en un momento la parte mítica de la lucha villista con todo y su líder, de nueva cuenta interpretado brevemente por José Chávez Trowe. *Estampida*, uno de los *westerns* mexicanos ambientados en la Revolución, también dejaba ver de manera fugaz al torvo Victoriano Huerta (Joaquín Roche), quien, tras echarse unos tragos de alcohol, ordenaba la muerte del Centauro del Norte, pero ese tipo de remembranzas históricas, por llamarlas de alguna manera, poco o nada alteraban el sentido de una trama que terminaba exaltando a un par de vaqueros nortños (Luis Aguilar y Agustín de Anda), que cruzaban la frontera de ida y vuelta y se aventuraban en territorio apache para cumplir una peligrosa misión en pro de la causa comandada por Villa.

4.

Durante la década de los sesenta, la crisis padecida por la industria filmica mexicana como efecto de la competencia de la televisión y la pérdida de mercados en el exterior se acentuaría todavía más. En 1960, al conmemorarse el cincuenta aniversario de la Revolución Mexicana, varias películas nacionales situaron sus respectivas tramas en dicho periodo histórico. Una de ellas fue *El Centauro del Norte*, concebida, producida, dirigida y protagonizada por el veterano Ramón Pereda. En esta obra muy menor, Villa era interpretado de nuevo por José Elías Moreno pero, ya perdida toda proporción, el personaje histórico parecía más el simple comparsa de una deficiente comedia musical, que el medio para intentar hacer una reflexión seria a propósito del caudillo de Durango.

Antonio Aguilar. *Still* de *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973)
Colección: Filmoteca de la UNAM

En 1965, René Cardona es encargado de realizar *Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)*, cinta inspirada en un corrido popularizado por el también actor Antonio Aguilar. Postrado ante la tumba del célebre militar, el protagonista recordaba la vieja amistad que los había unido y de esta manera se justificaba una grotesca trama en la que el caudillo, encarnado por Raúl Chato Padilla, ya ni siquiera parecía extraído de la Historia sino de la más perturbada fantasía popular. Acaso lo único rescatable de la cinta era la buena representación del asesinato de Villa y sus colaboradores, esta sí bastante apegada a los hechos descritos por la prensa.

El triunfo en taquilla alcanzado por *Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)*, pareció contribuir a la realización de una nueva saga de películas que, filmadas entre 1966 y 1968, evocaron la figura del Centauro de Norte. No por casualidad, la primera de ellas fue *Mi caballo prieto rebelde*, dirigida en 1966 por Arturo Martínez con Alfredo Gutiérrez como un Pancho Villa que de nuevo se mostraba como el típico caudillo justiciero capaz de mandar fusilar a un gachupín dedicado a acaparar alimentos, pero siempre en plan de personaje complementario de una trama simplona y previsible.

Un claro intento por revindicar la memoria del Centauro del Norte se dejó sentir en *Un dorado de Pancho Villa* (1966), producida, escrita, dirigida y protagonizada por Emilio Fernández, otrora el cineasta mexicano de mayor prestigio a escala internacional. En un afán por dotar a su película de una concreción histórica, Fernández contrató a Trinidad Villa, uno de los tantos hijos del caudillo, para que hiciera el papel del comandante de la División del Norte. Pero el paso de los años había sido implacable con el estilo de Fernández, lo que se tradujo en un colosal fracaso estético y comercial. La película arrancaba con Pancho Villa licenciando a sus tropas porque la Revolución ya había cumplido con la tarea que el pueblo le había encomendado y el personaje sólo aparecía en otra ocasión más cultivando la tierra en la hacienda de Canutillo para terminar declarando su decepción ante las nuevas circunstancias políticas. Eso hubiera sido suficiente para dejar asentado que el ideario villista había sido traicionado por los gobiernos surgidos de la revuelta; sin embargo, la incapacidad histriónica de Trinidad Villa se encargaba de dar al traste con cualquier posibilidad de verosimilitud dramática al tiempo que el relato en sí acumulaba todo tipo de desplantes egocéntricos y demagógicos.

Tras muchos debates, en 1967 el Estado mexicano le otorgó a Villa el rango formal de prócer de la Patria por lo que su nombre quedó grabado con “letras de oro” en el recinto de la Cámara de Diputados. La industria fílmica mexicana no dejó pasar la oportunidad para dedicar al caudillo dos películas de carácter conmemorativo, mismas que vinieron a confirmar que el viejo y anquilosado cine nacional ya sólo podía hacer de esa figura un pretexto para la mistificación y la demagogia. No fue por azar que ambas cintas, filmadas con tan sólo dos meses de diferencia, hayan recurrido a José Elías Moreno como intérprete idóneo de Villa. Y es que dicho actor parecía prestarse más para reciclar la imagen bonachona, justiciera, machista, caritativa y sentimental de quien fuera jefe supremo de las tropas villistas. Realizada por Alfonso Corona Blake, *El centauro Pancho Villa* bordaba de nuevo sobre los lugares comunes a propósito del héroe revolucionario, que en no pocos momentos parecía todo menos un combatiente preocupado por el sentido que podía y debía cobrar su lucha contra la reacción huertista. Por su parte, *La guerrillera de Villa*, dirigida por Miguel Morayta, aprovechó su carácter de coproducción hispanomexicana para dejar ver que el célebre cuadillo era del todo incapaz de perder los estribos por una guapa tonadillera española (Carmen Sevilla) que simpatiza con su causa, lo que daba la pauta para que la cinta fuera puntuada por ejemplos del folclore de ambos

En la página siguiente, de izquierda a derecha, de arriba a abajo: Antonio Aguilar. *Still* de *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973) Colección: Filmoteca de la UNAM. Pedro Armendáriz. *Still* de *Así era Pancho Villa* (Ismael Rodríguez, 1957) Colección: Filmoteca de la UNAM. Raúl Chato Padilla. *Still* de *Caballo prieto azabache* (René Cardona, 1965) Colección: Filmoteca de la UNAM. Eraclio Zepeda y Claudio Obregón. *Still* de *Reed México Insurgente* (Paul Leduc, 1970) Foto: Martin LaSalle. Colección: CIEC, Universidad de Guadalajara. Antonio Banderas. Detalle del cartel de *And Starring Pancho Villa as Himself* (Bruce Beresford, 2004). Wallace Beery y actrices. *Still* de *Viva Villa!* (Jack Conway y Howard Hawks, 1934) Foto: James Manatt. Colección: Fundación Televisa



Gloria Marín y José
Elías Moreno.

Still de *Si Adelita
se fuera con otro*
(Chano Urueta,
1948) Colección:

Fundación Televisa
Domingo Soler.

Still de *¡Vámonos
con Pancho Villa!*

(Fernando de Fuentes,
1935). Colección:

Fundación Televisa
Yul Brynner.

Still de *Villa Rides!*
(Buzz Kulik, 1968)

Colección: Fundación
Televisa

países y resultara una sucesión de momentos cursis y hasta grotescos. Y de nuevo en tono de sainete con tintes revolucionarios, al principio de *La marcha de Zacatecas*, dirigida en 1968 por Raúl de Anda hijo, podía verse a Pancho Villa (interpretado de nuevo por Víctor Alcocer, bastante pasado de kilos), embelezado ante el biplano que le había sido obsequiado para ayudar al triunfo de su causa, lo que daba pie a una escena carente de gracia y sentido satírico.

En 1970, último año del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, se conmemoró el 60 Aniversario del inicio de la Revolución Mexicana. De nueva cuenta, el afán por celebrar propició que se filmaran cuatro películas referidas a ese episodio histórico. Tres de ellas, *Emiliano Zapata*, de Felipe Cazals; *La generala*, de Juan Ibáñez, y *Reed México insurgente*, de Paul Leduc, fueron filmadas por integrantes de una nueva generación de cineastas que, desde principios de la década de los sesentas pugnaba por renovar la anquilosada industria fílmica mexicana en un irreversible proceso de cambio, no sólo generacional, sino también estético y aún conceptual. Habrá que decir que en *Emiliano Zapata* y *Reed México insurgente* la imagen de Villa fue utilizada con criterios muy diversos: en la primera de ellas, caracterizado por David Reynoso, el caudillo de Durango se entrevista brevemente con Zapata (Antonio Aguilar, productor y protagonista de la cinta) y Eulalio Gutiérrez (Armando Acosta) en uno de los momentos más importantes del gobierno provisional emanado de



Fernando Mena,
Claudio Brook,
Alejandro
Márquez. *Still* de
El correspondiente
(Iván Lipkies, 1991)
Colección: Iván Lipkies

la Convención de Aguascalientes de 1914; se trata de una secuencia más bien episódica que resiente el estilo hierático, parsimonioso y totémico aplicado por Cazals a su obra, misma que resultó un sonado fracaso en todos sentidos. Por contraste, el Villa de la película de Leduc, realizada al margen de los cánones industriales, resultó, pese a sus breves apariciones, un personaje mucho más intenso y menos estereotipado que muchos de los que hasta ese momento le habían precedido en pantalla. De esta forma, la desenfadada actuación del escritor chiapaneco Eraclio Zepeda permitió que parte del ideario de Villa, implícito en los diálogos registrados por John Reed en su célebre crónica de la Revolución Mexicana, cobrara un nuevo sentido más allá de lo anecdótico; filmada en un solo *shot* de casi 10 minutos de duración, una de esas conversaciones obliga a que el espectador parezca un privilegiado testigo del hecho histórico en sí mismo. En otro momento, el caudillo se observa como un líder muy cercado a las personas que comanda y con ello el personaje creado por Leduc parece querer recobrar la misma dimensión de la representación de lo cotidiano que imperaba en *Vámonos con Pancho Villa*.

Tres años después de producir la ya mencionada cinta sobre Zapata, Antonio Aguilar, en el colmo de la megalomanía y el oportunismo, volvió a las andadas ahora para financiar y protagonizar *La muerte de Pancho Villa*, cinta dirigida por Mario Hernández, otro integrante de la nueva generación de cineastas mexicanos, aunque en este caso no se pudiera hablar de alguien profundamente preocupado con la necesidad de innovar la estética fílmica. En buena medida se debe a ello que la película resultara un nuevo catálogo de lugares comunes acerca del jefe de la División del Norte, sobre la ya consabida imagen legendaria, pintoresca, machista, justiciera, noble y sentimental forjada por el cine convencional mexicano.

5.

Pasemos por alto la insignificancia de *Visita al pasado* (1979), pésima cinta para público infantil dirigida por René Cardona, en la que un niño extraviado en el túnel del tiempo se topaba con el joven Francisco Villa (Miguel Ángel Rodríguez) y le anunciaba que iba a ser un destacado revolucionario, y mejor hagamos referencia más precisa a *La madrugada* (*Corrido de la muerte y atroz asesinato del general Francisco Villa*), filme independiente del dramaturgo Ludwik Margules realizado en 1980 a partir de una puesta

Damián Alcázar. *Still de Chicogrande* (Felipe Cazals, 2010) Foto: Enric Martínez/Creando Films

en escena de la obra teatral de Juan Tovar. Como parte del registro de las audacias formales propuestas por el drama, Villa era interpretado por un joven actor, Rogelio Luévano, cuya fisonomía no guardaba ninguna similitud con la iconografía del caudillo; incluso, la intimidad de éste último era mostrada sin afanes trágicos *a priori*. Lo que importaba entonces eran las representaciones críticas a partir de hechos históricos y personales, cuestiones que la cinta de Margules (cuyo principal objetivo era testimoniar para la posteridad el sentido y estilo de la puesta en escena) consiguieron en muy buen nivel. Por vez primera en la historia del cine mexicano apareció un retrato de la mentalidad y las motivaciones de los asesinos de Villa, así como del contexto político y los mecanismos de poder que

hicieron posible el magnicidio. En otras palabras, la obra filmica de Margules resultó la respuesta más inmediata y contundente a los desvaríos de *La muerte de Pancho Villa*.

Pero, también en 1980, el decadente cine industrial reiteró la imagen de Villa como caudillo bonachón y justiciero en la breve interpretación que de él hizo otra vez David Reynoso, ahora para *Juan Charrasqueado y Gabino Barrera (su verdadera historia)*, especie de *chilli-western*, comedia ranchera y melodrama revolucionario dirigido por Rafael Villaseñor Kuri para lucimiento del cantante Vicente Fernández. Ese tipo de limitada perspectiva se mantendría en las demás cintas filmadas en la década de los ochenta y que incluyeron al caudillo como personaje, no necesariamente principal: *Campanas rojas* (1981), paquidérmica coproducción soviético-mexicana realizada por Sergei Bondarchuk sobre la experiencia de John Reed durante la Revolución (es decir, el mismo tema del ya mencionado filme de Paul Leduc de 1970); *Guerrillero del norte* (1982), de Francisco Guerrero, y *Rosendo Fierro, el correo de Villa* (1984), de Tito Novaro. En la primera, el Villa de nuevo interpretado por Eraclio Zepeda quedaba reducido a comparsa de las opacas aventuras del célebre periodista estadounidense. La trama de la segunda, situada durante uno de los momentos de la rebelión encabezada por Madero en el norte del país, marcaba la pauta para que el cineasta chihuahuense Gonzalo Martínez Ortega encarnara brevemente al caudillo en la época de su tránsito de bandolero a jefe militar del movimiento maderista. Y el mismo Martínez Ortega interpretó a Villa en la cinta restante, pero ahora le tocaba jugar un papel más nimio aún que el anterior: al principio de la cinta solicitaba a uno de sus compadres fungir como emisario para llevarle un importante mensaje al mismísimo Emiliano Zapata, tras lo cual la cinta se regodeaba en el lugar común del heroísmo como mera fórmula.

Hacia principios de la década de los noventa otra película realizada al margen de la industria logró recuperar una imagen de Villa menos estereotipada y elemental. Filmada en 1991 a manera de tesis para egresar de la London International Film School, *El corresponsal (By Our Own Correspondent)*, escrita y dirigida por Alejandro Iván Lipkies Velasco, se inspiró en un desconcertante hecho histórico: el asesinato perpetrado en fe-



brero de 1914 por Pancho Villa (o por Rodolfo Fierro o algún otro villista, nunca se supo la verdad), contra William Benton, un adinerado súbdito británico afín a la corrupta y explotadora oligarquía chihuahuense.⁷ En base a una estructura de contrapuntos al estilo de *El ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1940), de Orson Welles, la trama hacía posible que el personaje del caudillo duranguense, bien interpretado por Alonso Echánove, dejara en claro su ideario político y su concepto de la Revolución Mexicana en el momento que su carrera militar iba en auge.

Al año siguiente de filmada la cinta de Lipkies, Mario Hernández dirige *La sangre de un valiente* (*El hombre de hierro*), producción de Antonio Aguilar a partir del guión que Ricardo Garibay había escrito para *Chicogrande*, proyecto que Felipe Cazals se aprestaba a dirigir en locaciones de Sonora a partir de julio de 1977 pero que fuera interrumpido de manera abrupta por órdenes de Margarita López Portillo, entonces Jefa de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. Todo indica que en la elaboración de dicho guión, Garibay se había inspirado en la segunda parte de *Vámonos con Pancho Villa*, aquella en la que Tiburcio Maya (que en la cinta de Hernández fue interpretado por José Aguilar) se revelaba como fiel protector del Centauro del Norte durante la “Expedición punitiva” encabezada por el general Pershing tras el asalto villista a Columbus. Antonio Aguilar volvió a asignarse el ahora breve papel de Villa, quien, para salvar el pellejo, debía permanecer escondido en las cuevas de la serranía de Durango y Chihuahua mientras Tiburcio Maya buscaba un médico para salvarle una pierna gangrenada. Pero, al igual que en *La muerte de Pancho Villa*, todo parecía un simple pretexto para que Aguilar diera rienda suelta a su megalomanía como productor fílmico.

Por el contrario de ese tipo de vanas divagaciones, en la tragicomedia *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), realizada por Sabina Berman e Isabel Tardán durante una de las peores épocas en la historia de la producción fílmica nacional, la arquetípica figura del caudillo, encarnado magistralmente por Jesús Ochoa, sintetiza, de una vez por todas, el machismo mexicano sumergido en el inconsciente colectivo. Basada en la pieza teatral homónima de Berman, la película hacía una premeditada y feroz sátira no tanto del Villa histórico sino de una de las tantas facetas de su arraigado mito, y en ello radicaba su principal aunque no único mérito. Por fin el cine mexicano se atrevía a utilizar la mitología del militar duranguense para volverse en contra de ella misma por vía de todos los recursos cómicos y satíricos al alcance, incluida la abierta parodia del ultra machista episodio de *Canasta de cuentos mexicanos* (Julio Bracho, 1955) que protagonizara Pedro Armendáriz.

Finalmente, durante la primera década de este nuevo siglo las apariciones fílmicas del Centauro del Norte han sido escasas pero no por ello menos importantes de destacar. *Zapata, el sueño del héroe* (2003), de Alfonso Arau, hizo del actor Luis Enrique Parra un Villa episódico que en un momento del filme contrastaba su popularidad con la del Caudillo del Sur (Alejandro Fernández) como parte del encuentro de ambos revolucionarios durante la toma de la ciudad de México. El caso restante es el Villa interpretado por Alejandro Calva para *Chicogrande*, cinta realizada por Felipe Cazals el año pasado en locaciones de Durango sobre el mismo guión hecho en 1977 por Ricardo Garibay. La imagen de Villa promovida en el por demás brillante filme de Cazals tiene poca densidad dramática y su intérprete se siente inadecuado para el papel, lo cual no deja de ser paradójico ya que la obra en su conjunto es, entre otras cosas, una abierta exaltación al villismo como la forma más aguerrida de la lucha antiimperialista surgida a lo largo y ancho de la Revolución Mexicana. >>

⁷ Los detalles más importantes de ese caso están sintetizados en las páginas 374 a 379 del volumen 1 de la ya citada biografía del célebre caudillo escrita por Friedrich Katz. No hay que olvidar que justo por esa misma época Villa estaba plenamente involucrado en la realización de *The Life of General Villa*, la cinta financiada por la Mutual.

Caudillos (videoinstalación)

Por NICOLÁS ECHEVARRÍA

La propuesta consistió en narrar una breve alegoría con el tema de la Revolución Mexicana, mediante un diálogo entre dos proyecciones. Para enfatizar este efecto, se colocaron dos pantallas, una ligeramente frente a la otra. En ocasiones, se optó por privilegiar una foto o una escena utilizando las dos pantallas como una sola.

El diálogo entre las proyecciones sucede de acuerdo a ciertas posibilidades, como desplazar o continuar la acción de los personajes de una pantalla a la otra, o bien, mediante la edición, hacer que los personajes reaccionen en una pantalla frente a “lo que ven” en la otra.

También se montaron escenas “espejo”, es decir, escenas parecidas o prácticamente idénticas pero ubicadas en películas diferentes, como sucede con algunas escenas de *Enamorada* contra la adaptación en inglés del mismo argumento, *The Torch*, ambas de Emilio Fernández. De igual manera ocurre con aquellas secuencias que se repiten en varios filmes, como la escena de la ejecución del caudillo en *Viva Zapata!* de Elia Kazan o en *Emiliano Zapata* de Felipe Cazals.

Además, la videoinstalación da cuenta de algunas escenas inspiradas en fotos de importancia histórica, como el retrato de Victoriano Huerta con su gabinete después del asesinato de Madero, recreada en *Cuartelazo* (Alberto Isaac); o aquella de Zapata y Villa retratados en la silla presidencial, que es reconstruida en dos filmes, *Viva Zapata!* y *Zapata, el sueño del héroe*, de Kazan y Alfonso Arau, respectivamente. Una más es aquella célebre foto de Villa cabalgando, aludida en *Río Escondido* o bien, la imagen que muestra el momento posterior al asesinato de Villa, donde aparece un guardia colgado boca abajo de la ventanilla del automóvil, que se muestra en algunas películas de ficción.

Narrativamente, la videoinstalación es una alegoría sobre los caudillos, la patria y la Revolución, a partir de ciertas escenas simbólicas de *¡Qué viva México!* de Sergei Eisenstein, *Viva Zapata!* de Elia Kazan, *Vámonos con Pancho Villa* de Fernando de Fuentes, *Viva Villa!* de Jack Conway y Howard Hawks, y *Enamorada* de Emilio Fernández, entre varias más.

La videoinstalación abre con *¡Qué viva México!*, en la que Eisenstein y el fotógrafo Eduard Tisse, en buena medida, inventan la estética del cine de la Revolución. Del episodio *Magüey* se ha retomado la escena de la mujer violada por el hacendado, donde ella encarna a la nación sometida por la dictadura de Porfirio Díaz, así como la venganza del campesino y su martirio.

De varias películas se registran escenas como la confrontación de Madero con Zapata; la muerte de Madero acribillado; las acciones de los traidores; la ejecución de Zapata, o los retratos de Pancho Villa, el héroe de las mil caras y personalidades.

A lo largo de la pieza, la mujer (la patria) primero es violada y encarcelada, después rescatada y redimida. En el camino, la disputan muchos y casi todos mueren traicionados. Como conclusión de la alegoría sirve la secuencia final de *Enamorada*: al final del camino, ella sigue a pie a su hombre del momento, que monta triunfante su caballo.



3—

Enemigos



Text panel on the left wall.



Text panel on the right wall.



EJECUCIONES

RITOS FUNERARIOS





Aspecto general de la sala *Enemigos* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Pólvora, fusiles y sogas

CARLOS ARTURO FLORES VILLELA

Tres son las fuentes fundamentales que constituyen el entramado de las películas de ficción sobre la Revolución Mexicana en los primeros años del desarrollo de la industria cinematográfica mexicana: Los documentales tomados por diversos camarógrafos al lado de las fuerzas combatientes, junto con las fotografías tomadas por ellos mismos y otros fotógrafos; la literatura sobre el proceso armado y el arte desarrollado desde la misma época del conflicto. Una fuente más, pero que tomara mayor relevancia posteriormente, son los corridos que relatan las hazañas de un caudillo o de un hecho en particular.

De la primera vertiente, los materiales que se preservan hasta nuestros días son los que conserva el Archivo Salvador Toscano, conformado por las películas tomadas por el propio ingeniero, su operador Antonio Ocañas y, en buena medida, con materiales que el ingeniero adquirió de otros camarógrafos con el objeto de armar las varias versiones que hizo de su *Historia de la Revolución Mexicana* mismas que iban siguiendo el desarrollo de los acontecimientos que se sucedían en el país. Los materiales del camarógrafo oficial de ejército del Noroeste, al mando del general Álvaro Obregón, Jesús Hermenegildo Abitia con los que se armó *Epopeyas de la Revolución* y los materiales que preserva la Filmoteca de la UNAM, en su mayoría tomados por los hermanos Alva.

Con base en las películas existentes en el Archivo del ingeniero Salvador Toscano, su hija Carmen realizó, en 1950, *Memorias de un Mexicano* con lo que dio nueva vida a esas cintas, pero al costo de recortar secuencias que su padre tenía ordenadas de modo diferente. En el caso de los materiales de Jesús H. Abitia un incendio destruyó buena parte de sus filmaciones. Gran amigo de Obregón, a la primera edición de sus cintas le puso el mismo nombre del libro en que el caudillo sonorenses relata su vida de armas *Ocho mil kilómetros en campaña* y obsequiada al famoso manco. “En 1960 con motivo del cincuentenario de la Revolución, Abitia recordó el obsequio y su hijo se dirigió a la viuda, que desempolvó los diez rollos de película de nitrato en proceso de descomposición. Lo lavó, restauró, con trabajos lo copió, editó y armó *Epopeyas de la Revolución Mexicana* ofrecida en venta al gobierno. La película la compró la Secretaría de la Defensa, quien no satisfecha con la versión carrancista de Abitia, cambió el texto y la reeditó para estrenarla con el mismo nombre”.¹ La Filmoteca continúa con su labor de preservación de los materiales de los hermanos Alva y ha tenido la generosidad de cederlos a quien se lo ha solicitado

Hace algunos años, Fernando del Moral González, rescató escenas de la Revolución filmadas por el camarógrafo neoleonés Eustasio Montoya. Y más recientemente el trabajo de Gregorio Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2004) con base en el archivo familiar de Edmundo Padilla, demuestra, por increíble que parezca, que todavía es posible realizar hallazgos de filmes sobre el proceso revolucionario que vivió hace un siglo nuestro país.²

Fotograma de
cadáveres.

Colección: Fundación
Toscano

¹ De los Reyes; *Cine y sociedad*, 1983, p. 16.

² Existen más materiales en archivos particulares, pero no se encuentran debidamente clasificados y algunos están en riesgo de perderse.



La segunda fuente de inspiración de la filmografía sobre la Revolución Mexicana fue la literatura. Ésta aportó los argumentos de las que pueden considerarse algunos de los mejores relatos cinematográficos del tema: *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) sobre el cuento homónimo de Mauricio Magdaleno; *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) sobre la novela de Rafael F. Muñoz; *Los de abajo* (con dos versiones, la de 1939 a cargo de Chano Urueta, y la de Servando González de 1976), sobre la novela homónima de Mariano Azuela; *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943) sobre la novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles; *La Negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949) sobre la obra de Francisco Rojas González; *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1959) con base en el texto de Martín Luis Guzmán y *Reed. México insurgente* (Paul Leduc, 1970) con base en las crónicas del periodista norteamericano.

De estas obras salieron muchas de las mejores escenas del cine de temática revolucionaria. Existen también otras obras que sin referir su argumento a un texto literario, sin duda, se basan en alguno, como de *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946) con argumento de Íñigo de Martino y el propio Emilio Fernández, con claras huellas de la *Fierrecilla domada* de Shakespeare, como bien lo señaló Emilio García Riera.³

Mauricio Magdaleno se convirtió en parte fundamental del cine realizado por Emilio Fernández y Gabriel Figueroa, de hecho formaron el trío de lo que en algún tiempo se llamó la escuela cinematográfica mexicana. Rafael F. Muñoz no sólo es el



³ García Riera, *Historia documental*, vol. 4, 1993, p. 60.



En la página anterior arriba, fotos y video del asesinato de Zapata en la sala *Enemigos*; abajo, Raoul Walsh y Mae Marsh, Fotograma de *The Life of General Villa* (William Christy Cabanne y Raoul Walsh, 1914) Colección: Gregorio Rocha. En esta página, Antonio R. Frausto. *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933) Foto: Agustín Jiménez. Colección María Jiménez.

autor de la novela *Vámonos con Pancho Villa*, también actuó en la película como uno de los seis Leones de San Pablo: Martín Espinosa. En contraposición a estos autores, Mariano Azuela se quejaría de que no fue invitado a colaborar más estrechamente con el cine mexicano: “Ninguna de mis novelas me ha dado la satisfacción y el regocijo que *Los de abajo* en la pantalla. Es la única ocasión en que he visto los personajes que he imaginado convertidos en hombres y mujeres de carne y hueso... Esa cinta tiene algunos errores muy fáciles de corregir, si se hubiese tenido la gentileza de invitarme a su filmación, pero jamás he tenido esa suerte en cuanto versión se ha hecho de mis libros. Por ejemplo, no se habría incurrido en la idea grotesca de vestir a los revolucionarios, rancheros del sur de Jalisco, con la indumentaria de los *cowboys* texanos... Miguel Ángel Ferriz caracterizó en forma irreprochable el difícil papel del protagonista, Demetrio Macías... Sólo tuve una gran pena que lamentar: la caricatura que Isabela Corona hizo de la *Pintada*”.⁴

La tercera fuente es el arte, en particular, la pintura. El pintor que quizás vivió con mayor intensidad el conflicto armado fue Francisco Goitia. En 1914, al regresar de sus estudios en Europa, el zacatecano se encontró no sólo con una de las etapas más agudas del proceso revolucionario, sino con las fuerzas de la División del Norte que estaban preparando el asalto a Zacatecas. Según Antonio Luna Arroyo⁵, Goitia terminó al lado del general Felipe Ángeles, que lo tomó como su asistente, y según él, le ayudó en la redacción de su parte de guerra sobre la batalla que dio fin al régimen Huertista. En cualquier caso, Goitia no plasmó en el lienzo alguna gran hazaña militar, lo que retrató fue lo terrible de la muerte. Se dedicó a pintar una serie de ahorcados que dan fe de lo dicho.

El otro gran pintor que plasmó el horror de los años de la lucha armada fue José Clemente Orozco. En una serie de dibujos que él mismo bautizó como los “horrores”. A estos dos se suman, como es de todos conocido, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, quien durante buena parte del conflicto armado vivió en París.

⁴ Azuela, *Obras completas*, 1984, pp. 239-240.

⁵ Luna, *Goitia*, 1987, p. 195.



El cineasta que tomó como referencia la plástica nacionalista fue el soviético Sergei M. Eisenstein, quien junto con Grigory Alexandrov y el camarógrafo Eduar Tissé, arribaron a México en los primeros días de diciembre de 1930. Es también muy conocida la razón del viaje a México de los soviéticos para hacer una película financiada por el escritor norteamericano Upton Sinclair.⁶ En el momento de su llegada a nuestro país no existía una industria cinematográfica, y era limitado el acceso a las películas que se habían realizado en el país. “De esta manera, sin referencias fílmicas nacionales en las cuales apoyarse, Eisenstein tomaría como principales elementos visuales a los más diversos y avanzados ejemplos de las artes plásticas mexicanas: el grabado de temas populares cultivado por Posadas, el sobrio paisajismo de Velasco y las respectivas obras murales de Rivera, José Clemente Orozco (1883-1949), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) y algunos más”.⁷

En el caso de nuestro país, quien mejor retomaría la lección Eisensteiniana de buscar inspiración en la plástica nacionalista de los grandes muralistas fue el cinefotógrafo Gabriel Figueroa, en sus Memorias nos narra lo siguiente sobre sus fuentes de inspiración en la filmación de *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943): “Para la fotografía me inspiré mucho en la obra de los grandes pintores y grabadores, especialmente, de José Guadalupe Posada. Tomé muchos de sus bocetos: los fusilamientos, cómo formaban el pelotón, cómo ponían la pala y el pico, etc. También usé algo de Diego Rivera y otro poco de José Clemente Orozco, tenía gran interés en incorporar la plástica mexicana a mi trabajo”.⁸ Con el paso del tiempo, también la pintura, el grabado y la literatura establecieron un diálogo con el cine mexicano, es decir, se dio un proceso de mutua retroalimentación. Prueba de ello lo encontramos en la narración de Figueroa de la siguiente anécdota:

“Ya terminada la película, la proyectamos en una función especial con todos los pintores y amigos de Dolores que tenían interés en ver lo que había estado haciendo. A mi me tocó (¡esas casualidades!) estar sentado junto a José Clemente Orozco. Hay una escena del exterior de un velorio en que se ve una puerta al fondo, algunos cirios, algunas personas. Cuando salió esa parte, Orozco se enderezó un poco como reconociendo

En esta página, a la izquierda, *Pelea de Jinetes* grabado de Leopoldo Méndez. Colección: Taller de la Gráfica Popular

A la derecha, fotomontaje de *El Centauro Pancho Villa* (Alfonso Corona Blake, 1967) Colección: Filmoteca UNAM

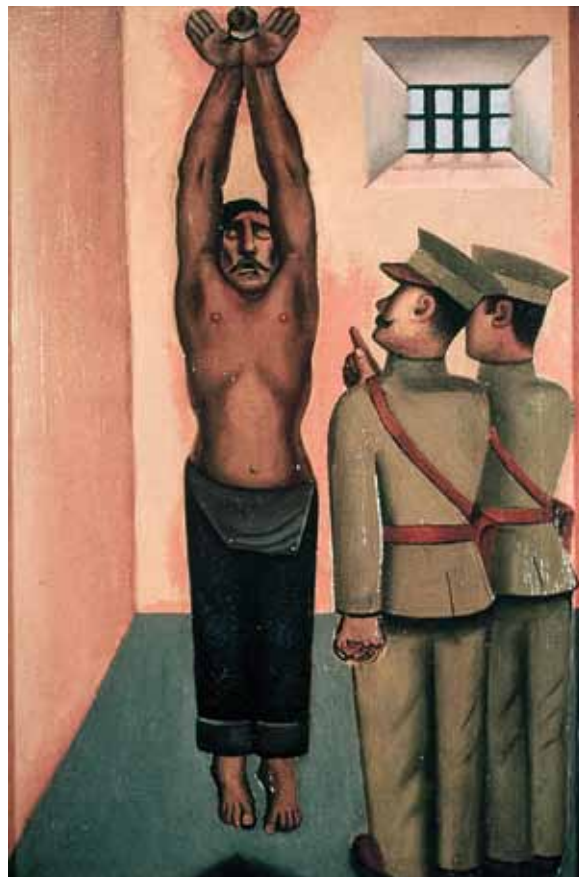
En la página siguiente, a la izquierda, Pedro Armendáriz. *Still* de *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954) Foto: Othon Argumedo. Colección: Filmoteca de la UNAM

A la derecha, *El castigo del preso o La tortura del preso* (1930). D.R. José Clemente Orozco / SOMAAP / México, 2010

⁶ En *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, DF, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, Aurelio de los Reyes da una crónica detallada de los avatares de los soviéticos para llegar al país, así de cómo fue el proceso para realizar la película.

⁷ De la Vega, *Del muro*, 1997, pp. 37-38.

⁸ Figueroa, *Memorias*, 2005, p. 49.



alguna paternidad en eso, y le dije:

–Maestro, soy un ladrón honrado. Eso es copia de la acuarela que usted tiene que se llama *El réquiem*.

–Pues sí, algo reconocí, pero me ha llamado la atención la perspectiva, y sobre todo la transparencia que esto tiene, que no llega un fondo y se detiene, sino que sigue. Necesita usted invitarme a verlo trabajar para ver cómo logra la perspectiva...Ya luego Diego Rivera, Orozco y *El Chamacó Covarrubias* iban al set seguido.”

En la parte final del texto ya citado de Eduardo de la Vega señala como David Alfaro Siqueiros experimentó, pensando en la cinematografía, en cómo dotar de mayor movimiento a sus obras, en proceso que De la Vega llama de la imagen fílmica al muro.¹⁰

Con relación al grabado se invitó, muy probablemente por iniciativa de Figueroa, a Leopoldo Méndez a realizar varios trabajos para el cine, para los títulos de las películas. El proceso era el siguiente: “Él veía las películas para después hacer, en una interpretación personal, los extraordinarios grabados que usábamos como fondo de los títulos de nuestras películas. Primero aparecía el grabado y, después de un momento, aparecían sobre él los créditos de la cinta. Trabajó en *Río Escondido*, *Pueblerina*, *La rosa blanca*, *La rebelión de los colgados*”.¹¹

De estas tres fuentes se nutre el retrato de la crueldad, la violencia y la muerte en el cine de ficción sobre la Revolución Mexicana.

⁹ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁰ De la Vega, *Del muro*, 1997, pp. 111-112.

¹¹ Méndez realizaba más grabados en torno al tema de la película de los que eran utilizados en los títulos (Figueroa, *Memorias*, 2005, pp. 143-144).



Arriba, Luis Aceves Castañeda y Jaime Fernández. *Still* de *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954)
Foto: Othon Argumedo.
Colección: Filmoteca de la UNAM; abajo, intertítulos y fotogramas de Jesús Salas y cadáver de Francisco Villa.
Colección: Fundación Toscano



Luis Aguilar y
Fernando Osés.
Still de *El correo
del Norte* (Zacarías
Gómez Urquiza,
1960) Colección:
Filmoteca de la UNAM

La crueldad

La violencia en la vida cotidiana se manifiesta con mayor claridad en las escenas de crueldad que aparecen en varias películas sobre el tema de la Revolución o de las condiciones que la hicieron estallar. La cota a este respecto la marcó Eisenstein en *¡Qué viva México!* en la escena en que se castiga a los peones: son enterrados y las patas de los caballos del hacendado y de sus amigos patean las cabezas de los indígenas. Esto ocurre en el episodio *Magueyes*, pues el director soviético impresionado por la obra de los muralistas mexicanos, en particular la de Orozco, en donde esta planta resulta un elemento central, filma este episodio en la hacienda pulquera de Tetlapayac, quedando dicha planta definitivamente incorporada al imaginario de las películas sobre la Revolución. Ejemplo de esto es la muerte de Martín Espinoza (Rafael F. Muñoz) en *Vámonos con Pancho Villa*, que ocurre sobre un maguey; y el castigo a Felipe Rojano (Pedro Armendáriz) en *La Escondida* es atándolo a un maguey.

No será sino hasta la aparición de *La rebelión de los colgados* (Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna, 1954) en que la violencia alcanza niveles similares a los de Eisenstein.¹²

¹² Para Ayala Blanco, esta cinta y *Rosauro Castro* (Roberto Gavaldón, 1950) son “esforzadas aproximaciones al tema de la violencia desde un punto de vista social”. (Ayala, *Aventura*, 1979, p. 165.



Incluso alcanza a los niños, como se aprecia en la escena en que Félix Montellano (Carlos López Moctezuma) le corta la oreja a un niño pequeño. Quizás esto se deba a la presencia en la fotografía de Gabriel Figueroa, pues es muy probable que la inspiración para la forma en que aparecen los colgados sea la obra de Siqueiros *El castigo del preso*¹³. En esta cinta el vaciar los ojos como castigo, establece una pauta que será retomada en *El correo del norte* (Zacarías Gómez Urquiza, 1960) y *El ojo de vidrio* (René Cardona Jr., 1967).

También es cierto que conforme se avanza en el tiempo, los márgenes de lo visible y decible se amplían, y este tipo de escenas –así como los desnudos femeninos– ya no encuentran tantos obstáculos en la censura como antes.¹⁴

Lo anterior, sumado a que en los años setenta el cine mexicano retomó como tema el conflicto religioso de 1926-1929, la llamada Guerra Cristera, en la que ambos bandos hicieron derroche de salvajismo, provocan que tengan más presencia las escenas de crueldad. Sirvan de ejemplo *La guerra santa* (Carlos Enrique Taboada, 1977); *De todos modos Juan te llamas* (Marcela Fernández Violante, 1974); así como la escena de violación en *El principio* de Gonzalo Martínez.

Las batallas

Independientemente de si se trate de un filme documental o uno de ficción, las escenas de combate tienen el papel de *entronizar a los caudillos militares y/o populares*. Y creo que esto es válido, incluso, en el caso de Francisco I. Madero. Las imágenes de éste levemente herido después de la batalla de Ciudad Juárez le darán, sin ser realmente

¹³ Realizada en Taxco, lugar donde se hallaba preso el muralista y en donde recibió la visita de Eisenstein. De la Vega, *Del muro*, 1997, p. 52.

¹⁴ Sirvan como ejemplo las versiones de *Los de abajo*.



un caudillo militar, la constancia de haber participado en el combate que determina la caída del poder de Porfirio Díaz. Así, su viaje triunfal, como los camarógrafos de la época lo llamaron, se convierte en el largo desfile del triunfo del caudillo.

Son las cintas documentales sobre los hechos de Ciudad Juárez las que dan realce a la figura de Pascual Orozco, como el jefe militar que triunfa, al menos así hace constar la cinta *Asalto y toma de Ciudad Juárez* de los Hermanos Alva en su última parte: “El pueblo entusiasmado hasta el delirio aclama al vencedor, Pascual Orozco”.¹⁵ Lo mismo sucede en *Revolución orozquista*,¹⁶ en donde en su primera parte se resalta la imagen de Orozco y en la segunda y tercera la del general Victoriano Huerta, pues no hay que olvidar que en ese momento, Huerta defiende al gobierno legítimamente constituido, de Francisco I. Madero.

La labor de Abitia cumple la misma función para la figura de Obregón.¹⁷ Por más desestructuradas que estén las imágenes que componen *Epopéyas de la Revolución*, la mayoría de estas filmaciones fueron para elevar a Obregón a la máxima posición del país.

Los camarógrafos norteamericanos de la Mutual hacen lo propio con la figura de Pancho Villa al filmar en plena Revolución *The Life of General Villa*, curiosamente para el ciudadano norteamericano, quien mantendrá su fascinación sobre el personaje cuando el asalto a Columbus pase a la historia, por lo que no es raro que la primera película sonora hecha por los norteamericanos sobre la Revolución fuera *¡Viva Villa!* (Jack Conway, 1934).

En la página anterior, *still* de *Cielito lindo* (Roberto O’Quigley, 1936) Colección: Filmoteca de la UNAM
En esta página, Luis Aguilar. *Still de Estampida* (Raúl de Anda, 1958) Colección: IMCINE

¹⁵ Jablonska, *Revolución*, 1997, p. 34.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 45-47

¹⁷ Resalta como un elemento, obtuso diría Barthes, que la breve presencia de Abitia y su esposa en *Epopéyas de la Revolución* esté acompañada por un cuadro de Francisco Villa, cuando su trabajo, como camarógrafo y fotógrafo, fue hecho para ensalzar la figura de su amigo de la infancia Álvaro Obregón.



Sofía Álvarez
y Luis López
Somoza. *Still
de Sentenciado
a muerte* (Victor
Urruchúa, 1950)
Colección: Filmoteca
de la UNAM

La batalla, real y filmica, resalta la figura de aquél que, gracias a su capacidad, habilidad, sagacidad y astucia, obtiene la victoria militar. Este es el proceso que narra la película de Alberto Mariscal *El caudillo* (1967). Valentín Zamora (Luis Aguilar) vive ajeno a lo que sucede a su alrededor, hasta que los azares del destino lo llevan preso junto con un grupo de revolucionarios cuando lo que él buscaba era tan solo recuperar su rifle. Las mujeres del pueblo inician el rescate de los revolucionarios, en esto destaca la puntería de Valentín. Los revolucionarios que son acompañados por Valentín encuentran a las tropas del coronel Vargas (Emilio Fernández). Al escuchar a éste, Valentín comprende que se pelea por algo más que matar soldados federales. Será su valentía en el combate como su astucia en el mismo y su sensibilidad en el trato con los pobladores lo que harán que éstos y su propia tropa, le den trato de general y lo reconozcan como caudillo, al grado que el mismo coronel Vargas se ponga sus órdenes.

Este uso de las escenas de combate para resaltar la figura del militar vencedor, seguirá incluso cuando la cinematografía nacional convierta en banal el tema, las breves escenas de combates que aparecen en películas como *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), *Los hermanos muerte* (Rafael Baledón, 1964), *Juan Colorado* (Miguel Zacarías, 1965) y *Lucio Vázquez* (René Cardona, 1966), por citar algunos ejemplos, son para dejar asentada la importancia del caudillo militar. La cabalgata de tropas en *La negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949), en donde mediante títulos se van presentando los



lugares en que se combate sirve de paráfrasis, precisamente, de los combates que le dan valor al papel de Angustias como coronela.

En cualquier caso lo importante a destacar de las escenas de batalla en las películas de ficción es el hecho de que ponen en juego la forma en qué se enfrenta a la muerte. Se acude a ella con valentía, o se busca la forma de esquivar el combate y alejarse de la posibilidad, incluso, de que una bala perdida acabe con la vida. Estas dos actitudes quedaron retratadas en *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1935) y *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939).

En el cine de ficción de la Revolución realizado en México, rara vez volverá a verse al protagonista morir en el campo de batalla. Las muertes que aparecen son de elementos de las tropas, federales o revolucionarias y, en su momento, constitucionalistas o convencionalistas. En estos fallecimientos, la muerte aparece por el estallido de una bomba, por la ráfaga de alguna ametralladora, por los disparos de fusil. Son muertes que reciben poco tiempo en pantalla. Y aquí se da un contraste con los casos en que se trata de la muerte de un caballo que para el protagonista es importante. La muerte del caballo recibe más atención, más tiempo en pantalla que la que reciben los decesos de los soldados. Es el caso de *Gabino Barrera* (René Cardona y Alberto Mariscal, 1964), en donde la cámara realiza un acercamiento a Gabino Barrera (Antonio Aguilar) quien en plena batalla llora la muerte de su cuaco. Esta importancia se incrementa cuando el título de la película hace clara

Antonio Aguilar. Still y cartel de *Gabino Barrera* (René Cardona, 1964)
Colección: Filmoteca de la UNAM



referencia al nombre del cuadrúpedo. Tales los casos de *Caballo prieto azabache* (*La tumba de Villa*) (René Cardona, 1965) y de *Mi caballo prieto Rebelde* (Arturo Martínez, 1966). En ambas cintas la vida del protagonista es salvada por el potro al precio de la suya. En la primera de ellas, Jesús Aguilar (Antonio Aguilar) va a ser fusilado montado en su preciado prieto azabache, pero escapa brincando sobre el pelotón de fusilamiento; sin embargo, el caballo está herido mortalmente. Jesús lo llora como si el que estuviera muriendo fuera su hijo delante de Villa y sus oficiales. En la segunda cinta, ocurre una situación similar: Valentín Romero (Joaquín Cordero) a punto de ser fusilado llama a silbidos a su caballo prieto Rebelde, que igual que el de la cinta anterior, es quien recibe los disparos dirigidos al jinete y muere. En ambos filmes, Villa perdona a los hombres.

Para que la muerte asuma un valor más dramático, los héroes de la ficción o los caudillos la enfrentan en la batalla, pero no la reciben ahí. Para ellos está el paredón, el ahorcamiento, la traición, como veremos más adelante. El caso que aparecería como excepción es el de Pedro Infante en *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950). En la escena final, ante un combate que ya sabemos perdido, pues las tropas al mando del general Juan Zepeda (Infante) se encuentran sin parque, vemos cómo enfrenta a la muerte —las tropas federales han quebrado el último punto de resistencia de las fuerzas revolucionarias y se dirigen hacia el cuartel donde está el general—, a carcajadas junto a Lupe (Lilia Prado), su compañera. Sin embargo, no vemos la muerte de ambos, pues la palabra fin aparece sobre los últimos tiros de la ametralladora que opera Zepeda.

Por esto adquieren relevancia las muertes de los Leones de San Pablo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* porque no sólo ponen de manifiesto la valentía que se requería en el proceso armado sino que ocurren en función de la imagen del caudillo: “Los móviles ini-



En la página anterior, *still* de *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1949) Foto: Isaías Corona. Colección: Fundación Televisa. En esta página, fotomontaje de *Tierra de hombres* (Ismael Rodríguez, 1956) Foto: Othon Argumedo. Colección: Filмотeca de la UNAM

Blake, 1967) en donde se retoma para la escena un grabado hecho por Leopoldo Méndez para *Pueblerina* (Pelea de jinetes).

La fiesta de las balas

De los senderos de la ficción literaria proviene la idea de la fiesta de las balas. En *El águila y la serpiente* Martín Luis Guzmán describe pormenorizadamente el aniquilamiento de 300 prisioneros orozquistas hecho por el lugarteniente de Villa, Rodolfo Fierro. Paco Ignacio Taibo II en su biografía narrativa sobre Pancho Villa señala que de acuerdo con testimonios los ejecutores fueron Fierro y el coronel Pablo C. Seáñez y que “sólo pudieron vaciar sus pistolas en una ocasión, lograron matar a unos 10 o 12 prisioneros”.¹⁹ Lo cierto es que la literatura prevaleció sobre la historia y la narración de Martín Luis Guzmán es la que ha definido a la fiesta de las balas. Sin embargo, ésta no se reduce sólo al ajusticiamiento de los derrotados en batalla o por venganzas. Se extiende, de hecho, a la parte festiva de la Revolución: los desfiles de las tropas triunfantes y el consiguiente baile de la tropa, los festejos en las cantinas y los saqueos correspondientes hacia la clase acomodada y las consecuencias funestas de todo este jolgorio.

El final de los desfiles da paso al baile y al festejo en la cantina. Lugar este último que no está clausurado para las hembras bragadas como *La negra Angustias* o la *Pin-tada*, que entran en él con la misma desenvoltura de un Demetrio Macías y su Estado Mayor. El baile de los revolucionarios también fue llevado al lienzo por Francisco Goitia. La escena donde Luis Cervantes y Solís platican, en la segunda versión de *Los de abajo*, tiene como trasfondo un baile que pareciera tener como referencia en cuadro pintado por Goitia durante la Revolución. A su vez, José Clemente Orozco realizó tres dibujos a pluma y tinta negra titulados *La Cucaracha*. En el primero plasmó un alegre desfile y en el tercero un baile revolucionario.

Las escenas de cantina tienen lugar durante los tiempos muertos entre los combates —*La Bandida* (Roberto Rodríguez, 1962) es un ejemplo llevado al extremo. La trama consiste en la pelea por los favores de María Mendoza conocida como *La Bandida* (María Félix) entre el villista Roberto Herrera (Pedro Armendáriz) y el zapatista Epigmenio Gómez (Emilio Fernández) en un periodo que va poco después del triunfo de Madero hasta su muerte; así toda la acción transcurre entre el burdel, la cantina

ciales se olvidan en el fragor de la batalla. El sentido de la acción bélica se advierte desdibujado. Existen únicamente el enemigo y las órdenes superiores, los desplazamientos masivos y la toma de ciudades fortificadas. Arrasar, asestar un nuevo y definitivo golpe, es lo que cuenta. Avanzar, incrementar el poder del caudillo; avanzar, mermar las fuerzas del enemigo; avanzar y nunca ‘rajarse’ ante el peligro”.¹⁸

Cuando se busca darle mayor dramatismo al combate se hace a través de la lucha cuerpo a cuerpo como ocurre en *El Centauro Pancho Villa* (Alfonso Corona

¹⁸ Ayala, *Aventura*, 1979, p. 30. Subrayado mío.

¹⁹ Taibo II, *Pancho Villa*, 2006, pp. 210-211.

y el palenque. Y así como dan paso a la diversión, dan pie también a la aparición de las muertes absurdas. Arriba ya mencionamos la absurda forma de morir de Melitón Botello en *Vámonos con Pancho Villa*. En *La Bandida* ocurre algo similar: después de un juego de ruleta rusa entre Herrera y Gómez, en el que los dos resultan ilesos, Anselmo (Ignacio López Tarso), el ayudante personal de Herrera, con risa nerviosa juega con la pistola y cae fulminado por el tiro que se había trabado. En *Los de abajo* (1976), el Güero Margarito (Marciano Martín) cada que se embriaga juega a suicidarse o a jugar disparando sobre las copas que coloca en la cabeza de los meseros. Este personaje termina, efectivamente, suicidándose

Otra forma de muerte sin sentido son los duelos que protagonizan Armendáriz y el *Indio* Fernández por María Félix. El primero tiene lugar en *La Cucaracha* entre los coroneles villistas Martín Razo (Armendáriz) y Antonio Zeta (El Indio) que se repite en *La Bandida* entre Herrera y Gómez. En ambos es el personaje de Emilio Fernández el sobreviviente.

De la parranda en las cantinas y palenques, la fiesta de las balas sigue su recorrido haciendo irrupción en la vida cotidiana. Así como durante la dictadura la policía allanaba hogares en busca de propaganda –*Vino el remolino y nos alevantó*– y provocaba la desgracia y la dispersión de las familias. Los revolucionarios no sentían el menor empacho en hacer sus “avances” en las casas de las familias acomodadas de las ciudades que tomaban, apoderándose incluso de las propias casas, donde el destrozo era la señal del remolino revolucionario, por ejemplo, las dos versiones de *Los de abajo* con la introducción en el comedor de la yegua que se avanzó *La Pintada* (Isabela Corona en 1939, y Gloria Mestre en 1976); y el jaripeo de un novillo en *Juana Gallo*.

Por otro lado, cuando se impone la superstición o la tontería el desenlace es la muerte. En *Vámonos con Pancho Villa* uno de los convidados al festejo en la cantina descubre que son 13 a la mesa y eso es de mala suerte, y deciden tirar una pistola al aire, pues según la conseja que corre entre ellos el tiro le tocará al más miedoso de los presentes. Melitón Botello (Manuel Tamés) queda herido y ante las protestas de un par de borrachos que piden repetir la locura hasta que alguien muera, Melitón saca su pistola y se pega un tiro, todo con tal de demostrar cómo muere un León de San Pablo.

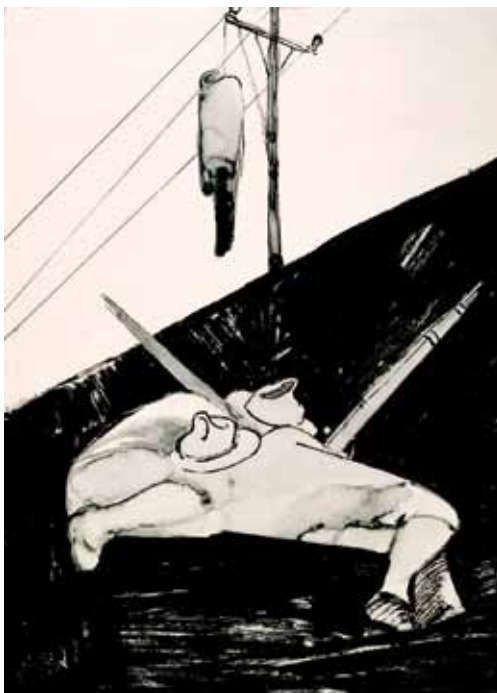
A la izquierda, *El ahorcado* D.R. José

Clemente Orozco /
SOMAAP / México,
2010

A la derecha,
Salvador Chava
Flores y Luis Aguilar.

Still de *La máscara
de la muerte*
(Zacarías Gómez
Urquiza, 1960)

Colección: Filmoteca de
la UNAM





Arriba, *También la tierra tiene hambre*

grabado de Leopoldo Méndez.

Colección: Taller de la Gráfica Popular.

Abajo, *still* de *Emiliano Zapata*

(Felipe Cazals, 1970) Colección:

IMCINE



Las ejecuciones

Los fusilamientos de enemigos era algo que ocurría en pleno campo de batalla como demuestran los soldados fusilados que aparecen entre las primeras escenas de *Epopeyas de la Revolución* de Abitia. En el cine de ficción, el proceso de fusilamiento adquiere un gran sentido dramático. En *Un día de vida* (Emilio Fernández, 1950) toda la trama de la película se sustenta en el hecho de en dos días va a ser fusilado el coronel Lucio Reyes (Roberto Cañedo). Todas las acciones de la cinta giran en torno a ese hecho fatal. Arriba ya hemos mencionado la influencia de José Guadalupe Posada sobre Gabriel Figueroa en

este tipo de escenas. Pero también, como en otros casos, se contó con la participación de Leopoldo Méndez en los grabados que aparecen con los títulos de la cinta.

En México una de las pocas ficciones que sobreviven de la época del cine mudo es *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), que narra los robos de una famosa banda de ladrones y extorsionadores que operó en la capital en 1915, en la que supuestamente estuvo involucrado el general Pablo González. Al final de la cinta los miembros de la banda son fusilados, pero este ajusticiamiento no es una ficción, no es una reconstrucción de hechos, sino que es una escena original, tomada por el propio Enrique Rosas, cuando parte de la banda fue de esa manera aniquilada.

El inicio de *Así era Pancho Villa* (Ismael Rodríguez, 1957) es una breve escena que ilustra, precisamente, el inicio de la fiesta de las balas. Pancho Villa ha ordenado el fusilamiento masivo de prisioneros, que pese a su brevedad rescata lo que sucedía después de las batallas, como lo demuestra la escena de los prisioneros fusilados en *Epopeyas de la Revolución* señalada arriba.



En esta página,
still de *La sombra
de Pancho Villa*
(Miguel Contreras
Torres, 1932)
Colección: Filmoteca de
la UNAM
En la página
siguiente, Andrés
García en still de *El
principio* (Gonzalo
Martínez Ortega,
1972) Colección:
Filmoteca de la UNAM

Las ejecuciones con armas de fuego no sólo se daban ante un pelotón, también, como lo ejemplifica Felipe Cazals en *Emiliano Zapata* (1970) se representan a campo abierto.

Por otro lado, la iconografía de los ahorcados que aparecen en las cintas de tema revolucionario debe mucho a los trabajos de los pintores Francisco Goitia y José Clemente Orozco. El primero con su *Paisaje de Zacatecas con ahorcados II*, al parecer hecha cuando aún militaba en las tropas de la División del Norte y, por tanto, en una época cercana a la batalla llevada a cabo en esa ciudad. El segundo con *El ahorcado* (1925) en donde se presenta una imagen que era común durante la Revolución: los colgados de los postes telegráficos y árboles a la vera de los caminos. Una imagen de esta naturaleza aparece en *La máscara de la muerte* (Zacarías Gómez Urquiza, 1960) cuando Luis Torres y Salvador Delgadillo (Luis Aguilar y Salvador “Chava” Flores) pasan por un camino rural. En un contexto diferente en *El escapulario* (Servando González, 1967), Pedro (Enrique Lizalde), se encuentra a un grupo de ahorcados cuando va camino de visitar a su novia.

A diferencia de los fusilamientos, en el caso de los ahorcados hay un mayor sentido de venganza y escarmiento. Los fusilados son inmediatamente enterrados —en *Flor Silvestre*, José Luis Castro más que tener un paredón tras de sí, lo que tiene es su tumba ya abierta, lista para recibir su cadáver. En cambio los ahorcados pueden permanecer días o semanas sin tener sepultura. Los dos elementos que hemos mencionado quedan de manifiesto en la secuencia de ahorcamiento de los hermanos Zúñiga en *Lluvia roja* (René Cardona, 1949). El coronel Enrique Montero (Jorge Negrete), como represalia por el asesinato de su jefe, el general Medina (Miguel Ángel Ferriz) y de su mejor amigo, el capitán Gerardo Ruiz (Rodolfo Landa), cuelga a los cinco hermanos, incluyendo al todavía adolescente Rolando Zúñiga (un joven Narciso Busquets). En *Juana Gallo*, María Félix se incorpora a la Revolución para vengar a su padre y su novio ahorcados por el coronel huertista Ordóñez (Noé Murayama).

Un tipo particular de ejecución lo constituye la *traición*. La primera cinta y, quizás, la mejor que muestra este elemento es la filmada en 1933 por Fernando de Fuentes *El compadre Mendoza*. El general Felipe Nieto (Antonio R. Frausto en una de sus mejores interpretaciones) imagen interpósita de Emiliano Zapata, sucumbe ante la emboscada que le ha preparado su compadre, Rosalío Mendoza (Alfredo del Diestro) en conjunción con el coronel carrancista Bernáldez (Joaquín Busquets).

Este tema volverá a presentarse, sin jamás llegar a alcanzar la profundidad y complejidad con que lo expuso De Fuentes en *El Compadre Mendoza*, cada vez que se filme la muerte de dos de los principales caudillos de la Revolución: Emiliano Zapata y Pancho Villa.



CHINARROSCO & A
PRESENTA
"EL PRINCIPIO" A LOS
ACTORES
VILLA-BUSQUETS · BALZARETTI · GARCIA-BUSTAMANTE · ZOTAYA · REY
DIRECCIÓN DE
GUILLERMO MONTAÑEZ
DISTRIBUIDOR

En el caso del primero, el carácter artero y alevoso de la acción queda de manifiesto desde la película de Elia Kazán *Viva Zapata!* (1952) en la que el personaje de Guajardo recibe con un beso en la mejilla al caudillo sureño. A excepción del beso, la escena de la muerte de Zapata (Marlon Brando) se repetirá casi igual en el filme Felipe Cazals, *Emiliano Zapata* (1970), nada más que ahora con la interpretación de Antonio Aguilar.

En *Lucio Vázquez* (René Cardona, 1966) la desconfianza de los hombres cercanos a Zapata (Jaime Fernández), que casi están seguros de que va a ser traicionado, no basta para disuadir a éste de asistir a la cita con Guajardo. En *Zapata en Chinameca* (1988) ocurre una situación similar la sospecha de la traición no impide que el caudillo acuda a la cita mortal.

La contundencia y conciencia de este hecho: la emboscada traicionera en que muere Zapata es quizás la razón de la tardía aparición de este caudillo en el cine. Aurelio de los Reyes señala como un mérito de *La negra Angustias*, el que esta película sea una defensa del zapatismo y, por tanto de Zapata, “en una época en que estaba proscrita del cine la imagen del guerrillero”.²⁰

²⁰ De los Reyes, “De la china”, 2007, p. 184.



El otro caso es el de la muerte de Francisco Villa. Sin que se pueda decir contundentemente que se trató de una traición, si ha quedado registrada como una trampa. Al menos así lo expone Ismael Rodríguez en *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* en donde Mauricio Garcés interpreta a un periodista que le saca declaraciones comprometedoras al caudillo de la División del Norte; así como Manuel Arvide interpreta al coronel Quiñones, quien es el personaje que pone a tiro y da la señal a los asesinos para acabar con la vida de Pancho Villa.

La fama del militar nortero sea quizás la razón de que la muerte que más veces ha sido representada en el cine que trata sobre la Revolución sea la suya. Desde la primera versión muda de Edmundo Padilla rescatada por Gregorio Rocha en sus rollos perdidos, hasta la que interpreta Antonio Banderas, la forma en que es asesinado Villa deja en los espectadores el sabor de boca de que se trató de una traición.

En 1959, Julio Bracho realiza una película en que la traición vuelve aparecer con la misma importancia que en *El compadre Mendoza*, al adaptar para la pantalla la obra homónima de Martín Luis Guzmán: *La sombra del caudillo*. En esta cinta la lucha por la sucesión presidencial, por suceder en el Castillo de Chapultepec al Caudillo (Miguel Ángel Ferriz) entre los generales Ignacio Aguirre (Tito Junco) e Hilario Jiménez (Ignacio López Tarso) está marcada por la traición que sufre el primero de éstos por quienes creía correligionarios suyos, así como por la del caudillo.

Tiene razón Juan Villoro al decir que “la Revolución Mexicana es la familia *post mortem* que une a los caudillos que quisieron matarse en vida”.²¹

Ritos funerarios – Adiós Caudillos

La muerte es el saldo que deja la violencia en cualquiera de sus manifestaciones en el cine sobre la Revolución Mexicana y en el caso de los caudillos de la Revolución, tanto las imágenes fijas como en movimiento, fueron utilizadas por la ficción para recrear el ase-

²¹ Villoro, “Revolución”, 2009, p. 21.



En la página anterior, *Fosa común* D.R. José Clemente Orozco / SOMAAP / México, 2010
En esta página, Luis Aguilar, Isabel Soto la Marina, Julio Alemán, Norma Lazareno. *Still* de *El sargento Pérez* (Arturo Martínez, 1971) Colección: FilMOTECA de la UNAM

sinato de los caudillos, en particular, Francisco Villa y Emiliano Zapata. En este último caso, la imagen del cadáver de Emiliano Zapata representado por Antonio Aguilar en la película de Cazals, retoma literalmente las imágenes del ingeniero Salvador Toscano. Así como las fotos del asesinato de Pancho Villa dieron pie a las múltiples representaciones cinematográficas de la muerte de este caudillo que, en su momento también fue representado por Antonio Aguilar (*La muerte de Pancho Villa*, Mario Hernández, 1974).

La representación de dolor y la piedad que provoca la presencia de la muerte le sirven a Gabriel Figueroa para reproducir el *Réquiem* de José Clemente Orozco en una escena de *Flor Silvestre*. Esta influencia de los muralistas en Figueroa quedará nuevamente de manifiesto en la secuencia de velorio de un peón en *La Escondida* con una composición más dinámica, hay varios cortes y diferentes ángulos de tomas, pero no deja de estar en deuda con la plástica de los muralistas.

Es tal el peso de este dolor que hasta en una comedia como el *Sargento Pérez* (Arturo Martínez, 1971), el coronel Manuel Fuentes (Luis Aguilar) y el sargento Pérez (Julio Alemán), acompañan respetuosamente a Clara y Pamela (Norma Lazareno e Isabel Soto) en el entierro de la hermana de la primera.

Por su parte el documental de la Revolución Mexicana se encargó de filmar el entierro de los principales caudillos: Desde el modesto entierro de Francisco I. Madero en el panteón Francés de La Piedad, hasta el gran despliegue de recursos, incluido el vuelo de aviones militares, en homenaje al cadáver del caudillo sonoreño Álvaro Obregón en su viaje final a su tierra natal; pasando por el entierro que sus compañeros campesinos dieron a Emiliano Zapata, así como el que tuvo el caudillo constitucionalista Venustiano Carranza.

El único caudillo cuyo entierro no fue filmado, quizás por ocurrir a gran distancia de la ciudad de México, fue el del Centauro Pancho Villa; aunque el cine de ficción sobre la Revolución lo ha reivindicado, al convertirlo en el personaje revolucionario que más veces ha sido interpretado en la pantalla. >>

4—

Vino el remolino y nos alevantó





«Ah, los campesinos! Apala, así co
no sabe este
porcos caridos, parecen
para que pesen a sus
y se un zuchazo que
Fragmento de Los
da María

Aspecto general de la sala *Vino el remolino y nos alevadó* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Vino el remolino y nos alevantó

Entre el caballo y el ferrocarril: los símbolos de la movilidad en el cine de la Revolución

HUGO LARA CHÁVEZ

Es posible comprender al cine como una lente para mirar la Revolución Mexicana, un gran angular que se acerca y se aleja, hace *close ups* o planos generales para “capturar” el vértigo de la lucha. El cine ha sido una de las fórmulas más efectivas para que ese episodio de la Historia fuera asimilado por varias generaciones de mexicanos, incluso por encima de los libros de texto o la enseñanza en las aulas. Pero es verdad, también, que el cine transforma, distorsiona y manipula los hechos, como sucede con la mirada a través de un gran angular.

El cine inventó una Revolución diferente a la historia oficial, aunque en aquel se hacen evocaciones de los sucesos determinantes y del sentir popular en torno a algún personaje destacado e, incluso, alrededor de los símbolos de la gesta. En estas interpretaciones cinematográficas perviven los gustos y las tendencias ideológicas de los directores y argumentistas, cuyas miradas se extienden a la pantalla con versiones manipuladas de la Historia para construir una narrativa *ad hoc*.

Algunas evocaciones reiteradas en el cine de la Revolución son las historias que transforman en lo íntimo a cada individuo, en el contexto de un país que es movido en contingentes de gran escala, en tropas y columnas militares que se desplazan por todo su territorio, y que a su paso devastan los campos, las poblaciones y los hogares y, en un plano filosófico, remueven el sentido de la vida. “La Revolución viene arrasándolo todo. Esto ya se lo llevó el demonio”, dice en un diálogo el actor Salvador Quiroz en *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), como también transmite la sensación de un cuestionamiento existencial el estribillo de la canción-tema de *Vino el remolino y nos alevantó* (Juan Bustillo Oro, 1950): “Hagamos de cuenta que fuimos basura / vino el remolino y nos alevantó / y al mismo tiempo de andar en la altura / el mismo viento nos despartó”.

El concepto del movimiento es uno de los atributos inherentes al cine con tema revolucionario, en cuyas tramas los protagonistas deciden sumarse a la rebelión o bien se ven obligados, por la leva u otro motivo, a emprender un viaje enrolados en los diversos ejércitos con el fin de escapar de la destrucción o la injusticia. En este panorama, el cine incorpora dos elementos que contienen particulares cargas simbólicas y narrativas: el ferrocarril y el caballo; el primero como un producto de la revolución industrial que le dio una nueva dimensión al desplazamiento terrestre, desarrollado con especial atención durante el Porfiriato; el segundo, aparece como el medio de locomoción tradicional, sobre todo en el entorno rural.

Por otro lado, el cine de la Revolución integra otros elementos vinculados a la idea de movimiento, como las comunicaciones —la prensa, el teléfono, el telégrafo, el cine, la fotografía— así como los nuevos transportes —los automóviles y los aviones— que, en su conjunto, dan realce al desarrollo tecnológico en esa coyuntura histórica, pero que igual sirven como catalizadores para agilizar las tramas y desahogar las elipsis de tiempo, en un contexto en que es fundamental ser más rápido que el enemigo, tanto en el campo de batalla como en la propaganda.

Fotografía de obregonistas y locomotora,
Colección: Archivo Casasola, Fototeca Nacional INAH



Antonio Aguilar · Patricia Aspillaga
EMILIANO ZAPATA A 151
 Jaime Fernandez · Mario Almada actuación especial de David Reynoso a colores

Pueden verse estos transportes e instrumentos más allá de su uso práctico, pues se convierten, en muchos casos, en símbolos del cambio individual y social que, a partir de los años treinta, fueron conceptos transmitidos por el cine en consonancia con el mensaje de progreso del Estado postrevolucionario.

El cine y el ferrocarril: un lenguaje común

“La Revolución Mexicana se hizo en tren. La locomotora es la protagonista principal de la Revolución”, ha comentado Elena Poniatowska¹. También cabría añadir que cualquier protagonista necesita un testigo que dé fe de sus hazañas, que certifique que fueron “verdad”. Para la Revolución y el ferrocarril, el cinematógrafo desempeñó ese papel a cabalidad. Es su testigo natural, su acompañante y cronista predilecto.

Va más allá de la casualidad que una de las primeras películas de la historia fue *La llegada del tren* (1895), de los hermanos Lumière. Ya en este primitivo filme se establece el matrimonio entre el cine y el ferrocarril, antes de poder cinematográfico indiscutible que compartirán símbolos comunes: las claquetas están inspiradas en las vallas ferroviarias, como los rieles sirven a los *dollies* y las locomotoras. Además, ambas invenciones tecnológicas

¹ Rilea, Francesc. “La Revolución Mexicana se hizo en tren. Entrevista: escritura y testimonio. Elena Poniatowska”, Diario *El País*, 14 de enero de 2006, Madrid.



F. CARRASCO
Fot.

En la página anterior, Antonio Aguilar. *Still* de *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970) Colección: IMCINE
En esta página, *still* de *La sombra de Pancho Villa* firmado por Ezequiel Carrasco (Miguel Contreras Torres, 1932) Colección: Filmoteca de la UNAM

comparten una esencia profunda, el movimiento mismo, que establece una analogía entre la experiencia de un viaje y la de ver una película, entre la noción del desplazamiento físico y el desplazamiento imaginario hacia un lugar incógnito, donde se encuentra gente extraña, paisajes insospechados y muchas aventuras. Los espectadores de principios del siglo XX que compraban un boleto para el cine tenían cierta semejanza con los pasajeros que se hacían de un billete de tren. Ambos grupos serían transportados hacia lo desconocido. He ahí una de las claves de géneros como el *western* y el cine de la Revolución.

Porfirio Díaz aprovechó ambas tecnologías. Durante su gobierno se dio impulso al desarrollo del ferrocarril, y también fue en esa época, en agosto de 1896 para ser preciso, cuando se introdujo el cinematógrafo a México. Díaz figuró en varios de los filmes que rodaron los emisarios de los hermanos Lumière y en lo sucesivo aparecería recurrentemente en la pantalla. El general se dio cuenta tempranamente del efecto de propaganda que el cinematógrafo propiciaba y fue uno de los primeros líderes del mundo en servirse de ello. Entre otros ejemplos, es simbólica su aparición en el filme *Inauguración del tráfico internacional por el Istmo de Tehuantepec* (1907), con vistas magníficas del ferrocarril y la infraestructura que el dictador inauguraba, así como de la cobertura que fotógrafos y reporteros hicieron de ese momento.

También los hombres de la Revolución asimilaron rápido el uso del tren y el cine. El revolucionario común tenía un origen muy arraigado a la tierra, pero la guerra y la



inevitable condición de pasar alternadamente de perseguido a perseguidor, estimuló su intuición de sobreviviente. Su aprendizaje para aprovechar las ventajas tanto del cine como del tren reflejan su capacidad para adaptarse e improvisar sobre el camino. Al cabo de un tiempo, los caudillos se acompañaban de sus camarógrafos de cabecera en sus largos recorridos en tren, sabedores del efecto propagandístico que llevaría su imagen por todo el territorio nacional. Encontraron así el don de la ubicuidad. Y sus huestes, desde su condición terrenal, se amontonaban alrededor de los vagones para ser retratados, aunque sea brevemente, por el mágico aparato.

Así se retrata en el filme *La toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución, don Francisco I. Madero* (1911) de Salvador Toscano y Antonio Ocañas, en un emotivo recorrido por las estaciones de ferrocarril desde la frontera hasta la Ciudad de México. En cada una de las escalas, miles de hombres, mujeres y niños vitorean al caudillo triunfante, que ha podido desprender al eterno Díaz de la presidencia de México. Toscano y Ocañas usan al tren como un gran *dolly* que deja atrás a las multitudes alborozadas.

El tren de fuego

El tren resulta un símbolo de la fuerza colectiva que pone a los individuos en insospechadas encrucijadas. En diversas películas, estas referencias son expresadas a través de largos desplazamientos, a veces también a caballo o incluso a pie. De la misma forma, hay abundantes alusiones en la literatura y la música popular de la Revolu-



En la página anterior, soldaderas

Colección: Archivo

Casasola, Fototeca

Nacional INAH

En esta página,

María Félix. *Still*

de *La Escondida*

(Roberto Gavaldón,

1955) Foto: Ángel

Corona. Colección:

Filmoteca de la UNAM

ción, en los corridos sobre personajes en tránsito, en una extenuante escapada o una interminable búsqueda.

Esto representa no sólo la necesidad de dar cuenta de la movilización de grandes grupos para las batallas o el derrotero que cada individuo cruzó, sino también una forma en que el país se transportaba hacia una nueva organización social, que permitió el ascenso de una nueva clase política, el advenimiento de nuevos líderes que triunfaron hacia el final de la guerra y el paso hacia un enfoque de refundación nacional, que comprendió la reforma agraria, la Guerra Cristera, la expropiación petrolera y un nuevo rol de la mujer.

“El movimiento político y militar de la Revolución despertó a las gentes mexicanas en los más apartados lugares del país. No hay nada tan revolucionario, en el simbolismo popular, como un tren revolucionario mexicano. El tren revolucionario fue el vehículo de trasvase de gentes, de ideas, de costumbres. De Norte a Sur, el pueblo salió del aislamiento y del letargo anónimo porfiriano para tomar el tren revolucionario que lo inicia en la actividad comunitaria y que habrá de llevarlo a las estaciones sucesivas donde todas las promesas van a cumplirse.”²

² Portal, *Proceso*, 1980, p.31.



En esta página,
still de *La Adelita*
 (Guillermo
 Hernández Gómez,
 1937) Colección:
 Fundación Televisa
 En la página
 siguiente, arriba,
La soldadera.
 Grabado de
 Alfredo Zalce.
 Colección: Museo
 de la Estampa
 Abajo, fotogramas.
Viaje triunfal de
Madero Colección:
 Fundación Toscano

La movilidad es un concepto asociado no sólo al traslado físico sino sobre todo a la experiencia de la transformación entre debates morales y éticos, en muchos casos, el de los hombres que dejan los campos de labranza para ir a la guerra colocándolos frente a nuevos predicamentos, y oportunidades, antes fuera de su horizonte. En buena medida, la Revolución comunica la certeza de que existe una utopía común donde impera la justicia, la democracia y la libertad. Y para avanzar hacia allá a toda marcha, el revolucionario se apodera de los medios, de los trenes y las comunicaciones. El mensaje revolucionario, a través del cine, cifra parte de su poderosa iconografía en la locomotora, su emblema inconfundible. Mediante él, los guerreros entran en contacto con nuevas realidades e ideas que los aproximan a la utopía. El tren es “la palanca para mover el mundo”, es el punto de partida donde hombres y mujeres se ponen en el rumbo para resolver sus existencias.³ La Revolución se monta en el *Caballo de Hierro* para demoler la dictadura y, sin quererlo, se vuelve éste el único lugar donde es posible la utopía.

En varias películas cobra dimensión este planteamiento, el momento en que los protagonistas se unen a los ejércitos e inician un recorrido que los transforma; un viaje revelador que los lleva por un arco que les hace cambiar sus perspectivas del mundo, de sus ideales y convicciones. Uno de los ejemplos más acabados es *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1936), de Fernando de Fuentes. El filme sigue a cinco rancheros llamados los *Leones de San Pablo* y en particular al personaje Tiburcio Maya (Antonio R.

³ Al respecto, vale la pena citar a Octavio Paz, quien refiere en *El laberinto de la soledad*: “La noción mítica de una “edad de oro” interviene aquí: hubo una vez, en alguna parte del mundo y en algún momento de la Historia un estado social que permitía al hombre expresarse y realizarse. Esa edad prefigura y profetiza la nueva que el revolucionario se propone crear. Casi siempre la utopía supone la previa existencia, en un pasado remoto, de una (edad de oro) que justifica y hace viable la acción revolucionaria” (Paz, *Laberinto*, 1993).



Frausto), cuyo itinerario personal, a lo largo de la campaña, trastoca sus conceptos del honor, de justicia y de heroísmo.

Es posible encontrar tránsitos similares en otras películas, como en *Almas rebeldes* (1938), de Alejandro Galindo, sobre la aventura de un grupo de revolucionarios que marchan hacia la frontera para conseguir municiones, mientras son perseguidos por las fuerzas federales. Uno de los rebeldes secuestra a una mujer, lo que se vuelve motivo de discordias y disputas. El viaje va minando la unión del grupo y revelando la flaqueza de sus convicciones o, en el mejor de los casos, la entereza del protagonista.

Otro buen ejemplo es *La soldadera* (1966) dirigida por José Bolaños. Se trata de la historia de Lázara (Silvia Pinal), quien contrae nupcias durante la Revolución pero su marido es enrolado en la leva. Ella se ve orillada a seguir a las tropas; luego pasa de un bando a otro y de un hombre a otro, a lo largo de un alucinante recorrido que la despoja de su dignidad y de las certezas sobre su destino.

Igualmente, en *La Guerra Santa* (1977), de Carlos Enrique Taboada, se narra la historia de un alfarero (José Carlos Ruiz) que se ve obligado a sumarse a la causa de los cristeros, a pesar de su cobardía y su resistencia a hacerlo. Así, emprende junto con otros lugareños un recorrido por pueblos y campos de batalla, un viaje lleno de vicisitudes semejante al emprendido por Odiseo en el poema de Homero, donde los héroes son motivados por regresar al terruño que guardan idealizado en sus memoria y sentimientos, aunque la implacable realidad les mostrará la otra cara de su destino.

En esta página,
Antonio Aguilar.

Still de *Valentín
de la Sierra* (René
Cardona, 1967)

Colección: IMCINE

En la página
siguiente, *Arriando
la caballada pa los
vagones del tren*

Colección: Archivo

Casasola, Fototeca

Nacional INAH.



Antonio Aguilar
Ofelia Montesco
VALENTIN DE LA SIERRA
JORGE MARTINEZ DE HOYOS · JORGE RUSSEK · LOLA BELTRAN A COLORES

A la bola se la llevó el tren

La Revolución es una carrera de velocidad pero sobre todo de resistencia. Álvaro Obregón, el general que triunfa sobre los demás caudillos, titula a sus memorias *8 mil kilómetros en campaña*, donde describe con pormenores las campañas contra Orozco, Huerta, Zapata y Villa.

Para los que aspiran a convertirse en héroes, son tan importantes las victorias como el camino recorrido en tren o a caballo, a pie o en aeroplano. Obregón hizo el trayecto más largo de la lucha armada y se erigió en el supremo sobreviviente de la etapa más cruenta de las balas, hasta que fue asesinado durante una comida en La Bombilla, en San Ángel, en 1928.

Remontándose a 1913, Obregón escribe la sensación de aventura y melancolía que supone la partida de su pueblo, Huatabampo, cuando se une a las fuerzas de Madero para sofocar la rebelión orozquista:

“Una nube de polvo empezó a envolvernos, y el silencio invadió a la columna. Cada quien pensaba en los afectos que acababa de dejar y en la suerte que correría en la campaña. Desde aquel momento todos los hombres que formábamos aquel grupo habíamos roto toda liga familiar y de intereses y ofrecíamos nuestra sangre a la Patria”.⁴

⁴ Obregón, *Ocho*, 1980. vol I. Pp. 33 y 34.



Jesús H. Abitia filmó las campañas militares de Obregón hasta el triunfo del constitucionalismo, y sus imágenes son la base del documental *Epopeyas de la Revolución* (1961). El de Obregón es un itinerario que cruza de lado a lado el espectro de la Revolución y sus múltiples significados, muchas veces opuestos y contradictorios. Como lo expresaba el sonorenses en sus memorias, la experiencia del viaje transformador es una de las vetas fundamentales del cine, pero también de la literatura revolucionaria, que se retroalimentan permanentemente. En textos como *Apuntes de un lugareño-recuerdos lejanos*, de J. Rubén Romero, se describen ideas y sensaciones afines:

“A mí me pareció que ir a México era emprender el camino del otro mundo. Primero a caballo, después en un barco de vapor y después en el tren. Yo no conocía ni barcos ni trenes y mi fantasía trabajaba afanosamente desde mucho antes de la salida, suponiéndolo todo...”⁵

La Revolución se retrata como una *Odisea* limitada por el sueño del triunfo y el deseo de volver a casa. Los personajes encarnan esta dicotomía, porque el viaje los ha transformado para siempre: los hombres pasan de ser peones a caudillos, o las mujeres, de campesinas a generalas o, las más de las veces, a prostitutas, pues el cambio es degradante.

⁵ Romero, *Apuntes*, vol II, 1972, p. 61.

PRODUCCIONES
Raúl de Anda
presenta

CON LOS DORADOS DE VILLA

CON
DOMINGO SOLER
★
Pedro Armendariz
★
Emilio Fernández
Susana Cora
Lucha Reyes
Marcus Goodrich
Pedro Galindo
Salvador Quiroz
Joaquín Grajales
y Luis Álvarez
Distribuido por
Raúl de Anda



Una Película
R DE A

OFICINAS DE DISTRIBUCION: Ave. del Ejido No. 43. - México, D. F.

En tanto culmina su metamorfosis, o como parte de ella misma, los personajes dividen sus pensamientos entre los ideales de la causa y regresar a los brazos de su amada. En la película *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948), Jorge Negrete expresa en uno de sus parlamentos el tejido romántico que enlaza la ideología revolucionaria con las cruzadas amorosas que tanto encandilaron a las audiencias, entre aventuras y canciones rancheras:

“Cada día crecen nuestras fuerzas. Voluntarios de todas partes llegan a ofrecer sus servicios a mi general. Descontento hay en todos lados. Y la gente de los pueblos es amiga nuestra. Llegará un momento en que la División del Norte sea un ejército enorme e invencible y entonces volveré a Parral triunfante. Y al grito de ‘¡Viva Pancho Villa!’ entraré buscando a mi Adelita...”

Como se ha señalado, los hombres de estas películas quieren regresar vestidos de gloria, reivindicados por los suyos, amén a sus méritos y victorias, pero también a sus sacrificios, a la vida nómada de héroes desterrados, forzados al habitat de los campamentos castrenses o, en el mejor de los casos, a los fríos furgones del tren, lo



En la página anterior, Emilio Fernández, Luis Álvarez, Domingo Soler y Pedro Armendáriz. Fotomontaje de *Con los Dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939) Colección: Filmoteca de la UNAM

En esta página, Narciso Busquets y Silvia Pinal. Fotomontaje *La Soldadera* (José Bolaños, 1966) Colección: Filmoteca de la UNAM

más parecido a un techo hogareño. En el filme *Con los Dorados de Villa* (1939), se repiten estos ambientes como una constante con la que se busca, según el historiador Emilio García Riera⁶, usar el tren como “ámbito e instrumento”, en una trama alrededor de tres Dorados de Villa (Pedro Armendáriz, Emilio Fernández y Domingo Soler) que se disputan el amor de una mujer (Susana Cora). En varios momentos, la realización utiliza el interior de los carros como un ambiente de hogar, donde los personajes conversan y cantan, mientras cocinan o llevan a cabo sus actividades rutinarias.

Entre batalla y batalla, entre plaza y plaza, el revolucionario suele hacer su rutina cotidiana en los vagones y su derredor. Y los cineastas, guionistas y escenógrafos construyen estos espacios para darle una textura auténtica a sus relatos. Ahí los soldados realizan su vida civil y ociosa. Decoran los vagones como si fuera un hogar de verdad, le ponen macetas, prenden los comales para calentar la comida, toman la siesta a la sombra de los carros. Con lo que pueden, improvisan un hogar trashumante en el que más vale sentirse lo más cómodo posible y afianzarse a él con fuerza, como último resquicio de una vida posible. En *La soldadera*, Lázara —el personaje de Silvia Pinal— se resiste a abandonar el vagón que ha adornado como la casa que anhela, pues tiene que dejarlo para que suban los caballos.

¡No, no saquen mis cosas! “¡Ésta es mi casa!”, exclama Lázara

Y si el tren es el hogar, el vivac es la estancia, una sala de descanso, una escala en el viaje donde se puede platicar, cantar y reír un poco, reflexionar y pensar con melancolía en la posibilidad de volver al terruño. Como le sucede a los Leones de San Pablo, en *¡Vámonos con Pancho Villa!*, los revolucionarios miran las estrellas en el cielo y se preguntan cuál será su destino:

⁶ García Riera, *Historia*, 1993.

En esta página,
still de *Las
 abandonadas*
 (Emilio Fernández,
 1944) Colección:
 Fundación Televisa
 En la página
 siguiente, arriba,
 Antonio Aguilar. *Still*
 de *Gabino Barrera*
 (René Cardona,
 1964) Colección:
 Filmoteca de la UNAM
 Abajo,
 Rosita Quintana.
Still de *Carabina
 30-30* (Miguel M.
 Delgado, 1958)
 Foto: Leonardo Jiménez.
 Colección: Filmoteca
 de la UNAM



—¿Qué está viendo, don Tiburcio?
 —Que por más que aquí abajo hacemos y deshacemos, allá arriba nada cambia. Mira, los Tres Reyes y el carrito con su cruz de estrellas.
 —Sí, lo vimos en su rancho la noche antes de salir ¿se acuerda?
 —¡Mi mujer, mis hijos!
 —No se apure don Tiburcio. Esto acaba pronto, al paso que vamos, en cinco meses, en cuatro meses estamos de vuelta.
 —No te creas. Fíjate que salimos de San Pablo en noviembre del año pasado. Parece mentira. Cinco meses y yo todavía no le veo la punta a todo esto.

Tiburcio Maya (Antonio R. Frausto) contrasta la atmósfera convulsionada de la Revolución contra la bóveda celeste donde nada cambia, donde las estrellas permanecen en su lugar, sin sobresaltos aparentes, frente a la humilde condición humana. En esta línea, la realización de Fernando de Fuentes hace prevalecer el tono nostálgico del ambiente, con las llamas ardiendo frente a estos hombres rústicos que sólo entonces se muestran sensibles a la vulnerabilidad de su existencia e, incluso, a la fragilidad de su causa. Escenas como éstas son replicadas en varias películas, aunque en algunas se subraya el aspecto folklórico del ambiente y de las canciones, como en *La Valentina* (Martín de Lucenay, 1938) o *¡Viva la soldadera!* (Miguel Contreras Torres, 1960).



El simbolismo del caballo

Si el tren representa la fuerza colectiva que marcha mecánicamente, el caballo es la fuerza orgánica que se mueve por el instinto. En el cine de la Revolución, ambas figuras narrativas, la del hombre-máquina y la del hombre-animal, compiten en velocidad y en heroísmo, para alcanzar la urgente meta de transformar *su* mundo.

En ese mundo, muchos de los caudillos y soldados de la Revolución tenían un origen rural, vinculado al uso de los caballos. Varios eran jinetes excepcionales, capaces de realizar osadas hazañas en sus animales. Y la caballería era la fuerza militar por excelencia, que exigía dotes y habilidades especiales de ellos.

Es revelador que los dos grandes jefes populares de la Revolución, Pancho Villa y Emiliano Zapata, poseyeran una

especial relación con los caballos, cuyo simbolismo ha sido aprovechado por algunas películas. Zapata era domador de caballos y a Villa se le llegó a conocer como el Centauro del Norte y, por extensión, los revolucionarios del cine pueden ser vistos como *Centauros*, como las deidades de la mitología de gran virilidad y fuerza; seres salvajes pero también nobles.

Con semejantes intenciones simbólicas —generalmente poco logradas— hay una parte de la filmografía de la Revolución dedicada a los caballos, sobre todo a partir de las leyendas plasmadas en algunos corridos: *El Siete Leguas* (Raúl de Anda, 1955), *Mi Caballo Prieto Rebelde* (Arturo Martínez, 1967), *Caballo Prieto Azabache* (1967) y *El Caballo Bayo* (1969), ambas de René Cardona.

Estos filmes resultan un homenaje a las cabalgaduras que cobraron fama durante la Revolución, pertenecientes a los caudillos más célebres, como la yegua Siete Leguas, cuyo dueño era Pancho Villa. Algunos de estos equinos se hicieron muy populares por diversas razones, y llegaron incluso

a verse como protagonistas, como individuos mismos, el *caballo-persona*, cuya imagen estaba asociada a la valentía de sus jinetes, pero con una personalidad propia, casi con una voluntad e inteligencia que les permitía pensar y discernir. Esto se expone en varios de los corridos de la Revolución, como *Caballo Prieto Azabache*:

“Sabía que no iba a escaparme / solo pensaba en mi salvación / Y tu mi prieto azabache / también pensaste igual que yo...”





El actor y productor Antonio Aguilar, gran aficionado y criador de caballos en la vida real, tomó parte en varias películas donde la figura de este animal era protagonista, como en las ya mencionadas *Caballo Prieto Azabache* y *El Caballo Bayo*, e incluso en *Gabino Barrera* (Cardona, 1964). En escenas de estos filmes, Aguilar enfatiza en tono melodramático la relación entrañable con el caballo, como compañero de aventuras. En estos casos, el animal puede definirse como un amigo leal del héroe, “comparable a la posesión más preciada, su arma, e incluso a las figuras de la religión”.⁷

Adicionalmente, en el cine de la Revolución, “el caballo rebasa el nivel de la referencia a una realidad rural y pasa a ser un elemento del lenguaje poético tradicional mexicano, entendiendo por lenguaje poético una formulación mayor que la simple palabra, en la cual se incluyen tópicos, fórmulas y los distintos significados metafóricos”.⁸

Motores, autos y aeroplanos

Pancho Villa, el Centauro del Norte, bajó de su caballo para morir en un automóvil. Una ironía de la historia, que podría simbolizar el paso a una nueva era, que sepultaba

⁷ González, “Caballo”, 2001, p. 103

⁸ Ibid, p. 97



a los guerreros de a caballo por una burocracia de automóvil. La escena se recrea en varias películas, como en *Cuando ¡Viva Villa! es la muerte* (Ismael Rodríguez, 1960), o *La muerte de Pancho Villa* (Mario Hernández, 1973).

Los aeroplanos, como los automóviles, son incorporados en la Revolución tempranamente, aunque de forma limitada, pero su importancia irá en aumento conforme se desarrolla la tecnología y la pericia de los pilotos de guerra. Hay que recordar que el uso de los aviones no era tan extendido en el mundo y que las distintas facciones revolucionarias tenían limitados recursos para servirse de ellos. De hecho en su mayoría, los

aeroplanos se usaron para transportar armas o correspondencia de Estados Unidos a México, pero no eran modelos militares.

Alberto Braniff inició la historia de la aviación en el país en 1910, al volar un avión en los llanos de Balbuena. Algunas de estas imágenes están consignadas en el documental *Memorias de un mexicano* (Carmen Moreno Toscano, 1950), sobre el registro filmico de Salvador Toscano.

Por vez primera se empleó un avión con fines militares durante el levantamiento contra Madero encabezada por Pascual Orozco, cuando la columna federal, al mando de Victoriano Huerta, utilizó una pequeña unidad aérea con fines de patrullaje en su campaña contra los orozquistas en Chihuahua.⁹

Posteriormente, vale la pena señalar el caso del aeroplano Sonora, que perteneció al Ejército Constitucionalista desde 1913; algunas de sus imágenes están consignadas en el documental *Epopeyas de la Revolución Mexicana* (1961). El Sonora pasaría a la historia por ser el primer avión utilizado

para la guerra, y al mismo tiempo uno de los primeros bombarderos del mundo.¹⁰

La División del Norte también tuvo experiencias tempranas con la aviación militar. Varios pilotos extranjeros fueron incorporados a sus tropas y en varios momentos intentaron conformar una fuerza aérea. Las hazañas de Villa y su empleo de la aviación han sido las que más veces se han plasmado en el cine. Una buena parte del episodio entre Villa y la aeronáutica es retratado en el filme *Villa Rides* (1968), de Buzz Kulik, donde el caudillo es encarnado por Yul Brynner, y el general Rodolfo Fierro por Charles Bronson. En este filme, los villistas se hacen de los servicios de un piloto estadounidense, Lee Arnold (Robert Mitchum), quien se contrata como mercenario a pesar de que gradualmente simpatiza con las causas de los revolucionarios.

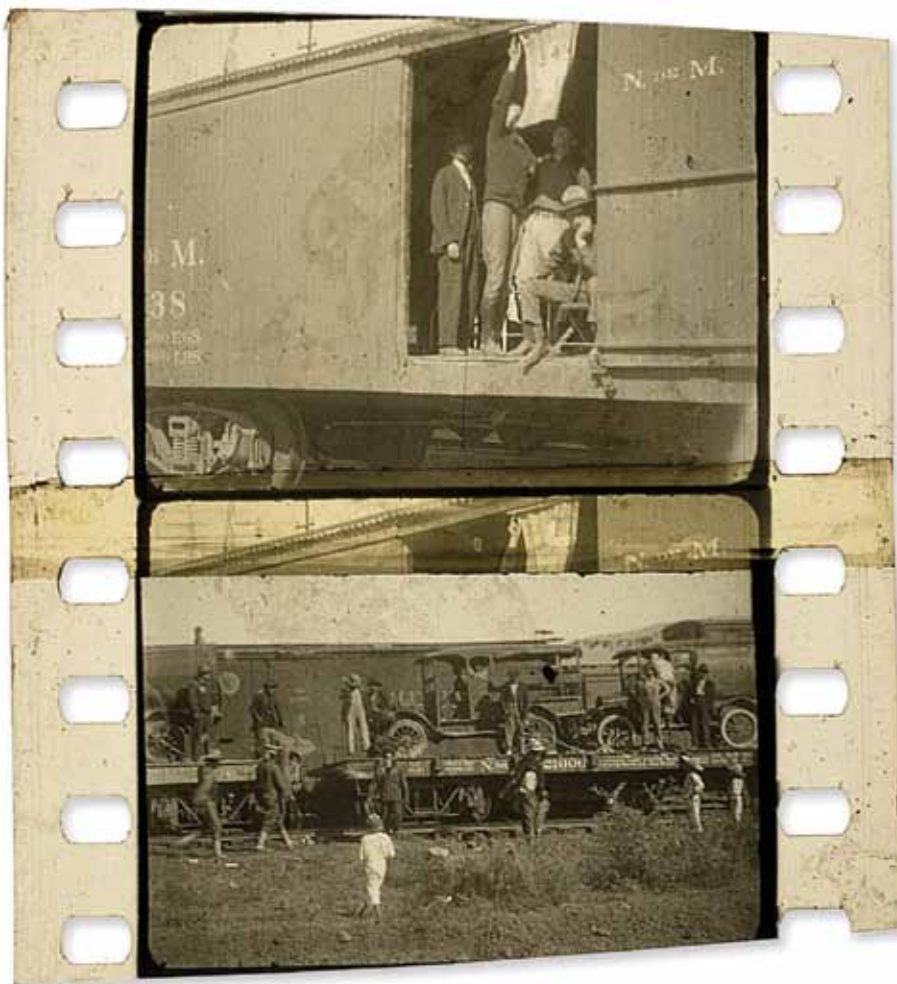
⁹ "Estas máquinas eran piloteadas por el aviador estadounidense John Héctor Worden y el piloto mexicano Francisco Alvarez, respectivamente. Como la máquina de Alvarez se accidentó durante un vuelo de práctica en las afueras de Torreón, realmente sólo el avión de Worden llegó a participar en combate en alguna medida" (Taylor, "Cuerpo", 1997)

¹⁰ Mariano Azuela dedica una mención significativa a los bombarderos aéreos en su novela *Los de Abajo* "—¡Ah, los airoplanos! Abajo, así de cerquita, no sabe usted qué son; parecen canoas, parecen chalupas; pero que comienzan a subir, amigo, y es un ruidazo que lo aturde..." (Azuela, *Abajo*, 1960, p. 69.)

En la página anterior, *still* de *Villa Rides!* (Buzz Kulik, 1968) Colección: Fundación Televisa

En esta página, arriba, intertítulo y fotograma de la fuerza aérea en el desfile militar de 1921. Colección: Fundación Toscano

Abajo, Yul Brynner y Robert Mitchum. Fotografía de *Villa Rides!* (Buzz Kulik, 1968) Colección: Fundación Televisa



También existe una alusión a las hazañas de los aviadores villistas en la comedia *La marcha de Zacatecas* (Raúl de Anda, 1969), acerca de las aventuras de dos pilotos que interpretan Rodolfo de Anda y Héctor Suárez.

Fue en la década de los años veinte cuando se perfeccionaron los bombardeos en aeroplano, alcanzando un aceptable nivel de eficiencia. El uso de los mismos durante la Guerra Cristera fue más frecuente, como está representado en dos filmes sobre el tema: *Sucedió en Jalisco* (Raúl de Anda, 1946) y la anteriormente citada *La Guerra Santa*. Pero además de su uso como vehículos de guerra, los aeroplanos también sirvieron como medios para distribuir propaganda. En ambos filmes se recrean sendas escenas en la que un aeroplano arroja documentos sobre la noticia de la rendición cristera. En *Sucedió en Jalisco*, el grupo de campesinos son sorprendidos por el zumbido del aeroplano, y luego, con terror, lo admiran en el aire, pues nunca han visto uno. Los campesinos se santiguan y lanzan conjuros con velas para tratar de alejar ese extraño aparato del demonio.

Por otra parte, los automóviles se habían incorporado a la vida civil desde el Porfiriato sin embargo, su uso para fines bélicos fue reducido, debido evidentemente a las condiciones de los caminos y de los campos de batalla. No obstante, algunos testimonios sobre el uso militar de los automóviles fueron consignados por Toscano, quien registró imágenes de un lote de camiones movidos en tren por el ejército de Obregón.

Preferentemente, el automóvil era sobre todo un vehículo urbano, un símbolo de ostentación y lujo que usaban los oficiales en su vida civil o en situaciones de protocolo.



Arriba, fotograma de camiones transportados por tren. Colección: Fundación Toscano
Abajo, fotograma de políticos en automóvil. Colección: Fundación Toscano

“Los cañones y los coches para pasear en los desfiles se asocian con los triunfadores. Los caballos, con los derrotados. No es casual que Adolfo Gilly haya dedicado un elocuente estudio a las monturas del general Felipe Ángeles ni que la más célebre yegua de la contienda, Siete Leguas, haya pertenecido al perdedor Francisco Villa. El esplendor visual de la Revolución pertenece a un código rural, la última oportunidad del campo mexicano. En consecuencia, la parte derrotada se asocia con los usos de esa zona, la planicie marcada por las herraduras que no trajeron suerte”.¹¹

¹¹ Villoro, “Revolución”, 2009, p. 19.

El lujo que significaban los automóviles es representado en filmes como *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976), donde es usado como emblema de presunción del dictador Victoriano Huerta, y *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1968), cuando un grupo de forajidos estadounidenses llegan al campamento del general huertista Mapache (Emilio Fernández), quien hace su llegada en un vistoso automóvil rojo, haciendo gala de poder, con su vulgaridad y su agresiva presencia. En una secuencia posterior, el general Mapache y sus huestes disfrutan de una fiesta escandalosa, mientras dan vueltas en círculo a bordo del automóvil y arrastran por el suelo, atado a la defensa, a uno de sus enemigos.

No obstante, en medio del salvajismo y la barbarie de la guerra, el automóvil suele representar modernidad y civilidad, pues es el vehículo ideal para las ciudades, como el caballo para el campo. A partir del triunfo del automóvil, se divide para siempre el México urbano del rural. Una nueva realidad se descubre entonces cuando aqueja a la capital del país una mítica banda de asaltantes que hacen de las suyas en un auto. Su temible fama les merece ser los protagonistas de una película célebre, *El automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919).

En este ajetreo generalizado donde los símbolos juegan su parte, la facción triunfadora de la Revolución, el Grupo Sonora que encabezó Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, son las figuras que se retratan, bajo otras identidades, en la célebre película *La sombra del caudillo* (1960) dirigida por Julio Bracho sobre la novela de Martín Luis Guzmán. Este filme permaneció censurado por treinta años a causa de las alusiones al Ejército en una trama de conspiraciones políticas durante los años veinte, que se referían al intríngulis para suceder en el poder al entonces presidente Obregón.

Los caudillos fusilados por el cine

Uno de los aspectos de los que el cine de la Revolución ha hecho eco es la naturaleza carismática de sus caudillos, del ímpetu popular que los rodeaba y que les permitió convocar a miles de personas, movilizar sus numerosos ejércitos, servidos por la velocidad del efecto mediático, mediante los instrumentos de propaganda y las comunicaciones que la época les permitió: los diarios, el teléfono, el telégrafo, la fotografía y el cine.



Cartel de *Pancho Villa y la Valentina* (Ismael Rodríguez, 1958) Colección: Filмотeca de la UNAM



En esta página,
Pancho Villa
a caballo.
Fotografía del libro
*Pancho Villa,
la construcción
del mito*. Miguel
Ángel Berúmen.
Editorial Océano.
México, 2007
En la página
siguiente, *still* de
Río Escondido
(Emilio Fernández,
1947) Colección:
Fundación Televisa

Durante la guerra, los caudillos entienden el valor de las comunicaciones como clave de la estrategia militar y la propaganda. En el cine, esta experiencia es asimilada de varias maneras, sobre todo como recursos dramáticos que echan adelante las tramas: con una llamada telefónica se revela la rivalidad de Pancho Villa y Álvaro Obregón en *La justicia de Pancho Villa* (Guz Aguila, 1938); o, mediante el mismo aparato, se describe la mezquina personalidad de Pascual Orozco en *Pancho Villa y la Valentina* (Ismael Rodríguez, 1958), o bien, a través del telégrafo, se determina la balanza de los triunfadores en *Las fuerzas vivas* (Luis Alcoriza, 1970).

El cine, como invento mismo, también rebasa su condición de espectáculo y se convierte en un medio para acercarse a la realidad. Es célebre un episodio que describe Martín Luis Guzmán en su libro *El águila y la serpiente*, publicado en 1928, que narra la vívida experiencia del cinematógrafo de unos soldados villistas, que enardecidos perforan con sus balas la pantalla, para hacer blanco en la imagen de Venustiano Carranza proyectada en ella. Un suceso poético y salvaje, que después sería retomada en una secuencia de *La soldadera* (1966) e, incluso, en un episodio de ambiente revolucionario de la serie *The Adventures of Young Indiana Jones* (1997).

Los héroes y caudillos revolucionarios aprenden a posicionar su imagen frente a las cámaras. Con especial intuición lo hacen Madero, Villa y Carranza, figuras que, por sentido de la oportunidad y astucia, transmiten en el cine o la fotografía su liderazgo, envueltos en el espíritu de transformación para alcanzar la *utopía* de un país más justo para todos.

Como ejemplo, se puede recordar la emblemática fotografía de Pancho Villa a caballo en Ojinaga, una imagen que después sería emulada en una escena de *Río Escondido*, de Emilio Fernández, donde el cacique local, don Regino (Carlos López Moctezuma), uno de los ex Dorados de Villa, intenta ser retratado sobre su briosa cabalgadura:

—Don Regino ¿por qué no se toma otra (fotografía)?

—Bueno, me voy a tomar otra. Voy a arrancar el cuaco y se lo rayo aquí mero, nomás me aguanta, no tenga miedo aunque vea que me le voy encima. A ver si me sale como aquel retrato tan chulo de mi general Pancho Villa cuando entró a Torreón.

En vida, Villa supo capitalizar su poder mediático y, a la larga, se erigió como la gran estrella del cine de la Revolución.¹² Tal vez su mayor cualidad fue hacerse ver siempre en movimiento, en una suerte de personificación del simbolismo del tren o el caballo, corriendo fugaz, rompiendo con lo estático del paisaje y del sistema social que dejó la dictadura porfirista. Al respecto, Margarita de Orellana comenta:

¹² Eduardo de la Vega en este mismo libro consigna a los actores que han interpretado a Villa en diversas películas. El primero que lo encarnó fue el legendario Raoul Walsh, en una producción estadounidense —desaparecida— que llevó el título de *The Life of Villa* (1912) y que es el tema de la película para televisión *And Starring Pancho Villa as Himself* (Bruce Beresford, 2003), donde Antonio Banderas aparece como el Centauro del Norte.



“Pancho Villa se reía mucho de los camarógrafos: cuando intentaban filmarlo cabalgando a toda velocidad, él pasaba frente a ellos levantando gran polvareda que impedía retratar su figura con nitidez. Los cineastas norteamericanos enviados por una gran compañía cinematográfica gritaban: ‘Despacio, general, por favor’”.¹³

Durante la Revolución todo es susceptible a transformarse, todo es mutable, todo es cinematográfico. Si los fotógrafos y pioneros del cine mexicano que registraron en directo la Revolución, tuvieron que improvisar recursos y métodos para seguir los veloces acontecimientos de la guerra y su caudillos, fue a partir de los años treinta (cuando el cine mexicano comienza a desarrollarse como industria) que los realizadores del cine de ficción se proponen “capturar” y “domesticar” el vértigo revolucionario a través de historias, situaciones y héroes estereotipados, que ofrecen al gran público ávido de emociones y entretenimiento.

¹³ Orellana, *Revisión*, 1994, p. 59

Una estación cada vez más lejana

El asombro es una palabra que unifica al cine y a la Revolución. Puede decirse que, a pesar de sus cuestionamientos históricos, la Revolución logró crear una nueva perspectiva de México, en torno a valores como la justicia social y la democracia, a pesar de que con el tiempo, con el ascenso y declive del régimen que emergió de ello, sus significados se hayan distorsionado, corrompido o diezmado. El cine también contribuyó a extender las nuevas nociones de país, a partir de la construcción de una serie de códigos culturales que se incorporaron a las películas desde los años treinta.

Frente a las poderosas imágenes en movimiento, los espectadores contemporáneos a la lucha armada abrieron los ojos a las diversas realidades de México, e incluso a una nueva moral colectiva. De cierta manera, fue un efecto semejante al de los campesinos que viajaron entre *la bola*¹⁴, en tren, a caballo o a pie, maravillados por las sorpresas que les deparaban nuevos lugares, costumbres y personas.

Ese asombro individual fue capitalizado por el cine para convertirlo en un asombro masivo. A partir de la década de los años treinta, los directores y argumentistas –como los pintores y los escritores– comenzaron a explotar la riqueza visual de ese lienzo, el universo de los trenes abarrotados de revolucionarios o la figura de héroes de sombreros anchos y cartucheras en el pecho, cabalgando entre las milpas y los magüeyales, bajo una grandes nubes que resaltaban el dramatismo amorosos y las reivindicaciones justicieras, a veces suavizadas e idealizadas por el filtro narrativo del cine de ficción.

En ese paisaje, todo se pone en movimiento, no sólo lo que sucede en la pantalla sino las ideas que se mueven detrás. Así fue como el cine ayudó a unificar conceptos de una floreciente identidad nacional. Hay que recordar que, hasta antes de la irrupción de la televisión hacia la mitad del siglo XX, el cine es el principal espectáculo popular que convoca a las masas, de Sonora a Yucatán, de Tamaulipas a Chiapas. Se convierte en un instrumento idóneo para explicar en términos elementales las razones de la Revolución, para justificar casi sin quererlo un régimen que ha surgido de ella. Por eso, ciertos filmes concluyen con una apología de los logros revolucionarios, lo que supuestamente se alcanzó de tanto marchar y pelear, de tantos recorridos en tren o a caballo: la construcción de carreteras, hospitales y escuelas, algo que se presume en tono almi-barado en *Vino el remolino y nos alevantó* (1950) y en *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961).

Puede apreciarse que, en un primer momento y casi homogéneamente, el cine de la Revolución fue alejado de la discusión intelectual y se instaló en el cine de género, sencillo y agradable, que exaltaba el folclor y las costumbres, una mexicanidad recalcitrante, orgullosa y prometedora, con todo su idealismo e inocencia, la misma que simboliza el final de *Enamorada* (1947), cuando María Félix corre detrás de Pedro Armendáriz a caballo –como un *centauro* revolucionario– por quien la señorita *de familia* deja todo para seguir a la batalla, convencida de su amor y su causa. Con imágenes como esas, el gran público fue convencido del incuestionable legado de la Revolución.

Pero fue a partir de los años sesenta cuando la Revolución comenzó a ser vista en el cine como una utopía inalcanzable, un torbellino que nos llevó a donde no queríamos ir. Esta sensación crepuscular se muestra en *La soldadera* (1966), cuando Lázara (el personaje de Silvia Pinal) pasa por el pueblo que dejó años atrás y, horrorizada, descubre que la Revolución lo ha reducido a ruinas. Lázara sube de nuevo al tren y continúa su viaje hacia un destino incierto.

¹⁴ La bola es sólo la forma peyorativa con que el enemigo llama a la Revolución; como fue peyorativo llamar *La Chinaca* a la guerra de Reforma o de Tres años; así como lo fue llamar a la Revolución Mexicana *la bola*, *la revolufia* y otras formas, para negarla y despojarla del carácter de Revolución. (Rabasa, *Bola*, 1999)

En esta página,
álbum con
recortes de prensa
de Fernando
Fernández.
Colección: Fernando
Fernández, Filмотeca
de la UNAM
En la página
siguiente, *still* de
Enemigos (Chano
Urueta, 1933)
Foto: Gabriel Figueroa.
Colección: Filмотeca
de la UNAM





Estas dos escenas —las de *Enamorada* y *La soldadera*— pueden representar dos escalas de un mismo viaje, dos enfoques generacionales y diferentes del cine mexicano sobre la Revolución, dos *estados de ánimo* sobre el mismo escenario con personajes afines, las postales de un largo tránsito puestas en contraste, entre la fascinación y el caos, el romanticismo y el desconsuelo.

El análisis de los filmes que aquí se han abordado, permiten distinguir una variada paleta de interpretaciones que el cine ha forjado en cien años sobre la Revolución Mexicana y la simbología del viaje, entre las que destacan dos vertientes de representaciones cinematográficas: en la primera, el tren, el caballo y las comunicaciones forman parte de los códigos visuales de las aventuras, el romance y la épica; en la otra línea, son vehículos metafóricos que marcan la identidad de los protagonistas y los derroteros que los transforman, de cara a la esperanza o bien al desencanto, según la perspectiva de cada generación y su contexto histórico-social.

Si el cine ha sido un gran angular que ha captado las ideas y sentimientos que evoca la Revolución, también podría decirse que ha sido un lámpara que modifica periódicamente su intensidad, una luz que en cien años a veces ilumina y a veces pone en penumbra los significados de ese episodio histórico, aunque es cierto que ha languidecido el interés por el tema. En las dos últimas décadas, apenas ha sido abordado en pocas películas, sin el fervor o curiosidad de otras generaciones de cineastas. Es una estación de nuestra historia que cada vez queda más lejos. >>

Duelo

Videoinstalación

Por ELISA MILLER

Duelo es una videoinstalación a dos pantallas confrontadas, mediante la cual se busca que el visitante tenga la experiencia sensorial de “ser atravesado por la Revolución”.

La pieza está asociada al tema de la movilidad, que corresponde a la sala “Vino el remolino y nos alevató”, de la exposición Cine y Revolución, presentada en el Antiguo Colegio de San Ildefonso en 2010. En este contexto, decidimos utilizar los trenes y caballos como elementos clave de este tema. La idea fue editar dos videos que corrieran simultáneos uno frente al otro, como un plano/contraplano, generando la sensación del círculo interminable de persecución y movimiento que culmina en batalla y destrucción.

Con este objetivo, se seleccionaron secuencias de varias películas con tema revolucionario, de ficción y documental, editadas para provocar vértigo al visitante que camina entre las dos pantallas confrontadas, a manera de duelo, de combate, de encuentro, que hace las veces de pasillo pero también invita a hacer una lectura múltiple según la ubicación del espectador.

La pieza incorpora ciertas tendencias estéticas que usaban los cineastas que realizaron filmes clásicos sobre la Revolución, como las dobles exposiciones que combinan planos abiertos y cerrados de sus protagonistas, mientras cantan corridos revolucionarios. En cada uno de los videos existe un protagonista, que representa a un héroe del cine de la Revolución: los actores Jorge Negrete (en *Si Adelita se fuera con otro*, 1950) y Pedro Armendáriz (en *Pancho Villa vuelve*, 1950), quienes se enfrentan en un plano/contraplano, cada uno con su tema: Armendáriz exclamando ‘¡Viva Villa! ¡Viva la Revolución!’, mientras Negrete canta La Cucaracha, casi como un himno.

Me interesó mucho contrastar la imagen de ficción de una soldadera, interpretada por Silvia Pinal (precisamente en *La soldadera*, 1965), corriendo sola en un campo de batalla hasta encontrar, en el contraplano, una cruda imagen del documental *Epopéyas de la Revolución* (1964) que muestra cuerpos apilados en una fosa común y caballos muertos en el campo de batalla. Frente a ese panorama, nuestra protagonista da la espalda a cámara como un final contundente y metafórico.

Elisa Miller

Cineasta egresada del Centro de Capacitación Cinematográfica. Ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes por su cortometraje *Ver llover* (2006)



1910

Instalación Sonora de Antonio Fernández Ros

1910 es una obra sonora basada en diálogos de películas sobre la Revolución Mexicana. Pequeños extractos sonoros de una gran cantidad de filmes sobre este tema tejen una narración inédita no tanto sobre los hechos, sino sobre el significado de la Revolución. Utilizando una sencilla partitura de sonidos electroacústicos como soporte musical, los breves diálogos y parlamentos van llevando al escucha por un recorrido dinámico en donde la reflexión histórica va de la mano con una experiencia lúdica del sonido. El significado de las palabras es tan importante como la intención dramática con la que son enunciadas por los actores; la palabra se convierte en música y la música en narración.

Dada la abundancia de diálogos y parlamentos a los cuales se tuvo acceso después de una investigación exhaustiva de las películas, fueron enormes las posibilidades de escoger entre diferentes alternativas. Al final, el material seleccionado para la pieza fue

aquel que, para el autor, tenía una mayor resonancia con la realidad del México de hoy. Así, a pesar de que los diálogos pertenecen a películas que hacen referencia al México de principios del siglo XX, uno puede trasladar muchas de esas frases al México actual y recoger resonancias a veces sorprendentes y a veces tristes.

Un aspecto muy importante de la pieza es el hecho de que su recorrido se realiza a través de un pasadizo en oscuridad total que el visitante puede cruzar mediante un pasamanos. A lo largo de este recorrido se encuentran doce bocinas suspendidas del techo (a una altura aproximada de 2.20 metros) de tal manera que el sonido siempre “cae” sobre el visitante. El sonido nunca se escucha simultáneamente en las doce bocinas sino que se mueve lentamente de bocina en bocina en la dirección del trayecto.

La oscuridad total no sólo contribuye a que la percepción sonora sea más rica sino que fuerza a olvidarse momentáneamente del sentido que más usan los seres humanos en general: la visión. Y también, paradójicamente, esta experiencia priva al espectador del soporte original de los sonidos en los que está basada la pieza: el cine, fenómeno eminentemente visual pero con una importante riqueza sonora.

Antonio Fernández Ros

Antonio Fernández Ros es un compositor y artista sonoro reconocido internacionalmente. Estudió composición en la Escuela Nacional de Música y en el Mannes College of Music de Nueva York, con un posgrado en la City University of New York. En 1999 obtuvo un Ariel a la mejor música por la película *Bajo California: El Límite del Tiempo*.

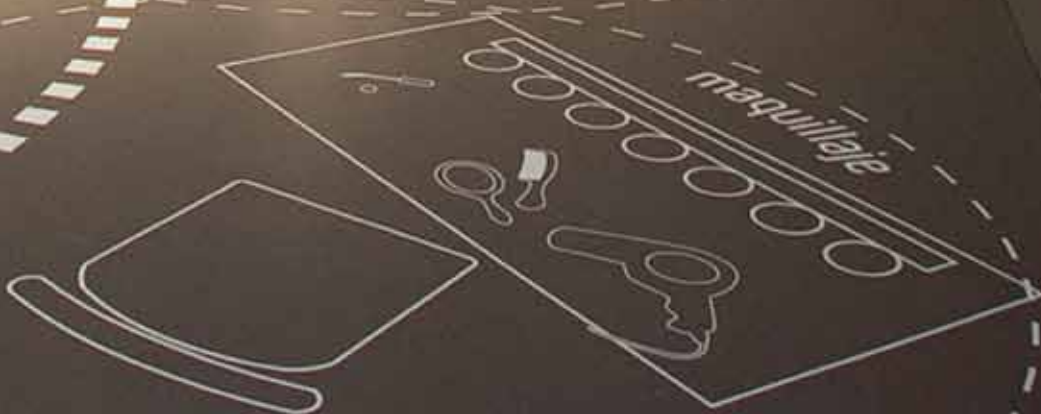


5—

Recuerdos del porvenir



Aspecto general de la sala *Recuerdos del porvenir* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.





P.R. # 413



P.R. # 409



P.R. # 405



P.R. # 414



P.R. # 410



P.R. # 406



P.R. # 415



P.R. # 411



P.R. # 407



P.R. # 416



P.R. # 412



P.R. # 408

Recuerdos del porvenir

ELISA LOZANO

La multitud de oficios que requiere el cine bastaría para probar su universalidad

Georges Sadoul

El presente texto alude al trabajo de los cinefotógrafos o directores de fotografía, así como a los *stillman* (fotógrafos de fijas) y los artistas plásticos que participaron en algunas cintas de ficción sobre la Revolución Mexicana durante el lapso 1919-2009.

Cabe señalar que el *corpus* revisado y seleccionado en esta muestra corresponde al cine narrativo clásico. Este cine, entendido a la manera de Bordwell,¹ emanó de Hollywood a partir de la primera década del siglo veinte, y designa un modelo particular de organización de elementos filmicos. Se soporta en un argumento que construye la historia, manipula la causalidad, el tiempo y el espacio, y tiene una estructura dramática de planteamiento-clímax-desenlace. Los elementos filmicos —la dirección, interpretación de los actores, la puesta en escena; vestuario, maquillaje, iluminación, escenografía, decorados— están supeditados a la narrativa.

Cinefotógrafos

A partir de la división interna en oficios de la producción cinematográfica, el director de la película, entre sus diversas tareas, asumió la responsabilidad de generar todos los componentes visuales del filme, apoyado en el cinefotógrafo, quien se ocupaba de aspectos técnicos en torno a la calidad de la imagen en términos de contraste, color y composición. Por la propia naturaleza de su actividad, éste último mantenía estrecho contacto con otros miembros del *staff*, particularmente con el director de arte (escenógrafo o decorador artístico), pues ambos definían con el director la atmósfera de la película, la gama cromática de un filme, el tono. Fundamental resultaba la cercanía con los maquillistas, vestuaristas, laboratoristas y actores, ya que si bien el cinefotógrafo no interfería en la interpretación de los mismos, sí sugería e incluso precisaba sus movimientos en aras de un mejor desempeño, ensayaba con ellos y les marcaba por dónde tenían que desplazarse en el *set*.

El cinefotógrafo también opinaba sobre el tono del maquillaje o el color del vestuario, para balancear su iluminación, así como vigilaba que el micrófono no se metiera en el área de visión y debía poseer una memoria privilegiada para guardar en su mente la continuidad de la luz, ya que las escenas se rodaban salteadas. Además, se encargaba de los efectos y trucos visuales como las disolvencias o sobreimpresiones, cuidaba el proceso de revelado, verificaba la primera copia y la siguiente, lo que le otorgaba una situación influyente en el equipo.

En la era silente fue común filmar tanto al aire libre en escenarios preexistentes, como en el interior del estudio de cine con escenografías construidas. Esta segunda opción permitía apartarse de la luz natural y manejarla, desarrollando así un proyecto lumínico no confrontado con la realidad. El director de origen argentino Ernesto Volrta trabajó así en 1919, acompañado en la cámara por el ex fotorreportero Ezequiel Carrasco, en *La banda del automóvil* (o *La dama enlutada*). El argumento estaba basa-

Hoja de contactos
de *Pedro Páramo*
(Carlos Velo,
1966) Colección:
Fundación Televisa

¹ Bordwell, *Cine clásico*, 1997.



do en una novela de Enrique Guardiola Cardillach, y si bien es cierto que tomaba la anécdota de hechos perpetrados por la banda del automóvil gris, centraba su atención en las peripecias novelescas del detective Maclovio (interpretado por el célebre actor cómico Roberto Soto) que perseguía a los malhechores y a una misteriosa mujer. Conocedor de la técnica cinematográfica y de la luz como elemento esencial en la narración, Carrasco aprovechó las ventajas de rodar en el estudio con buen equipo de iluminación, conformado por modernas lámparas de mercurio. La crítica calificó su trabajo como “un portento de fotografía animada” por el empleo de los últimos sistemas de la cinematografía moderna, por el uso de reflectores de gran potencialidad lumínica, y por los efectos de disolvencias y transparencias, así como por el virado y entintado de la cinta.² Volrath y Carrasco aportaron así al incipiente cine nacional nuevos recursos técnicos y estéticos.

Por aquel entonces, los temas de las cintas mexicanas frecuentemente eran adaptaciones de películas italianas o temas de la tradición literaria, y posteriormente imitaron los modelos impuestos por la cinematografía norteamericana. Años después, cuando el cineasta soviético Serguei Eisenstein llegó a nuestro país con la intención de filmar *¡Que viva México!* —cinta que pretendía resumir algunos de los pasajes más importantes de nuestra historia desde la era prehispánica, la Colonia, la Revolución y el México contemporáneo— no encontró un referente filmico nacional en el cual apoyarse. Retomaría, entonces, elementos visuales de la gráfica popular y de los artistas plásticos³ a quienes dedicaría los seis episodios de los cuales constaría la cinta: el prólogo a David Alfaro Siqueiros, *Sandunga* a Jean Charlot, *Fiesta* a la memoria de Goya, *Magüey* a Diego Rivera, *Soldadera* a José Clemente Orozco y el epílogo, a José Guadalupe Posada, cuyas dedicatorias “estarían implícitas en determinados detalles o sutilezas de la obra filmica”.⁴

Aunque nunca se terminó el rodaje, este filme representó un hito en la cinematografía de nuestro país luego de que se estrenó en 1933 una versión con el material filmado; y aunque no sabemos cómo hubiera sido la obra editada por Eisenstein, los fragmentos que conocemos permiten apreciar una dialéctica tonal, líneas de fuerza que tiran a ambos lados del cuadro, una composición de grandes masas, y el formidable aprovechamiento de la luz solar al retratar los rostros de los campesinos. El estilo visual de Eisenstein influiría en algunos jóvenes creadores nacionales, fuesen directores o cinefotógrafos. Mejor o peor asimilada, su huella se percibe, por ejemplo, en la cinta *Enemigos*



² *El Heraldo de México*, 7 de septiembre de 1919 (Ramírez, *Crónica*, 1989, p. 115).

³ De la Vega, *Del muro*, 1997, p. 38.

⁴ *Ibid*, p. 43



En la página anterior, arriba, fotograma de magueyes. Colección:

Fundación Toscano

En medio, dibujo de Sergei Eisenstein.

Colección: Cineteca Nacional

Abajo, *still* de *¡Qué viva México!* (Sergei Eisenstein, 1931) Colección:

Cineteca Nacional

En esta página, a la izquierda, set de la película *La banda del automóvil gris* (Ernesto Vollharth, 1919) Colección:

Bertha Romero

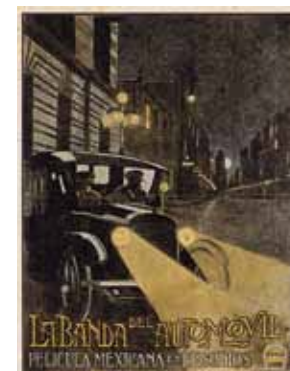
Abajo, programa de mano de *La banda del automóvil gris* (Ernesto Vollharth, 1919) Colección:

Bertha Romero

(1933), fotografiada por Alex Phillips, y tendrá, su culminación en la estética mexicana de varias películas de los años cuarenta filmadas por el director Emilio Fernández y el cinefotógrafo Gabriel Figueroa.⁵

La producción en los años treinta se benefició de una serie de mejoras tecnológicas, como el sonido sincronizado, cámaras de óptica más precisa, tripiés que permitían mejores movimientos, lámparas incandescentes y la película pancromática. Todo esto facilitó el logro de un mayor realismo fotográfico, logrado en parte a través de efectos lumínicos.

⁵ Por ser la obra de éstos muy estudiada no la abordaremos aquí. Un completo análisis de las aportaciones de la mancuerna y en particular del trabajo de Figueroa puede verse en los artículos de Claudia Arroyo y de José Antonio Rodríguez, en *Luna Córnea* 32 (Arroyo, "Conciencia", 2008, y Rodríguez, "Modernas", 2008).





Fueron fundamentales en este sentido las duplas que el director Fernando de Fuentes formara primero con Jack Draper y luego con Ross Fisher, ambos de origen estadounidense. Estos cinefotógrafos, forjados en Hollywood, aportaron al cine nacional un estilo de iluminación clásico y moderno. De Fuentes, hombre culto y sensible, dirigió con Draper *¡Vámonos con Pancho Villa!*, adaptación de la novela de Rafael Muñoz, en la que llaman la atención desde la perspectiva fotográfica, los discretos movimientos de cámara. Por otra parte, De Fuentes filmará con Fisher *El compadre Mendoza* y *El prisionero 13* (ambas de 1933). La primera sobresale por su estructura narrativa, sus excelentes actuaciones y sus audaces efectos visuales, y también por el manejo en la sucesión del tiempo. Algo similar sucede con *El prisionero 13*, cinta considerada por Juan Bustillo Oro como el inicio de una cinematografía nacional, por aprovechar “materiales genuinamente mexicanos, sin retroceder ante lo duro y cruel de ellos”. Bustillo Oro agrega:

“El procedimiento cinematográfico aprendido a través de las películas extranjeras —europeas y estadounidenses— ha sido asimilado en todo alcance de la expresión [...] simple, impecable, el asunto se convierte en un hilo conductor que jamás se rompe ni es abandonado. Rompe con el procedimiento de ciclos parciales, cada uno desde un *fade in* hasta un *fade out*, clásico en la cinematografía para ofrecernos un ciclo perfecto: el *fade in* al iniciarse la película, el *fade out* sólo para terminarla”.⁶

Luis G. Barreiro,
Joaquín Busquets,
Alfredo del Diestro,
Antonio R. Frausto.
*Still de El compadre
Mendoza*
(Fernando de
Fuentes, 1933).

Foto: Agustín Jiménez
Colección: Filmoteca
de la UNAM

⁶ *El Ilustrado* núm.841, 22 de junio de 1933. Archivo Reyna Ochoa.



Fotografía de
Carmen Guerrero,
Alfredo del
Diestro, Fernando
de Fuentes.

*El compadre
Mendoza*

(Fernando de
Fuentes, 1933)

Foto: Agustín Jiménez.

Colección: Fundación

Televisa

La trilogía citada sentará bases fundamentales para el cine mexicano posterior. En 1937 el cineasta ruso Arcady Boytler (muy cercano a Eisenstein) logró, con Víctor Herrera, secuencias notables como la de unos hombres caminando a contraluz en *¡Así es mi tierra!*, un estilo de iluminación que a la postre influiría en la obra de Servando González, como se aprecia en *El escapulario* (1968).

Durante la década de los cuarenta, el cine en México se estableció como una industria sólida, con un sistema de estrellas y una organización jerárquica del trabajo. La cinefotografía nacional adoptaría el estilo de iluminación clásico que centra su atención en la fotogenia del actor mediante el uso de fuentes lumínicas artificiales. Así, rostros como los de María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete, Elsa Aguirre y Columba Domínguez aparecen como nunca antes. *Flor Silvestre* (1942), *Enamorada* (1946), *Las abandonadas* (1944), *Un día de vida* (1950) de Emilio Fernández, *Lluvia Roja* de René Cardona (1949) son muestras claras de este nuevo uso cinematográfico de los rostros y cuerpos de las estrellas mexicanas.

Los años cincuenta fueron de gran experimentación técnica a nivel mundial. La aparición de nuevos formatos y la película de color que requería de una iluminación más potente, derivó en películas con una atmósfera más teatralizada. A esa corriente pertenecen *La escondida* (1955) de Roberto Gavaldón, así como la saga filmada por Ismael Rodríguez sobre la vida de Pancho Villa y *La Cucaracha*, filmadas durante 1957 y 1958. Un acercamiento en cierto modo opuesto se dio en 1960, cuando Julio Bracho y el fotógrafo Agustín Jiménez filmaron en blanco y negro *La sombra del caudillo*, adaptación de la novela de Martín Luis Guzmán y una de las películas más importantes en la filmografía de ambos. El estilo fotográfico de Jiménez (tomas en contrapicada, planos



Pedro Armendáriz
y Eduardo
Arozamena. *Still de*
Enamorada (Emilio
Fernández, 1946).
Colección: Fundación
Televisa
En medio, público
de cine (1932)
Fototeca Nacional INAH

detalle y transiciones lumínicas dramáticas) se pone al servicio de la historia de rivalidades políticas sobresaliendo en una de las secuencias finales, la de Axkaná (Tomás Perrín) que observa el asesinato de Aguirre, filmada con la cámara a ras del suelo para ofrecer al espectador el mismo punto de vista del personaje tirado en el piso.

Otras películas que continuaron con este acercamiento más realista a la Revolución fueron *La soldadera* (1966) de José Bolaños, quien logró mostrar con tomas inauditas la influencia del caos de la Revolución en el desgarramiento emocional de la protagonista, logrado a través de una iluminación que aprovecha la luz natural⁷, así como *Reed. México insurgente*, dirigida por Paul Leduc, con fotografía de Alexis Grivas, producción independiente considerada por la crítica como una aproximación sensible, honesta y desmitificadora de la historia del México revolucionario. Aludiendo a la fotografía y los documentales de la Revolución (cuyas escenas pudieron verse de nuevo a partir de 1950 en la cinta de compilación *Memorias de un mexicano*, editada por Carmen Toscano), Leduc hizo una crónica en blanco y negro virado al sepia que resultó cercana al material de los pioneros.

En 1990, el director Luis Estrada y el fotógrafo Emmanuel Lubezki, realizaron *Bandidos*, una cinta sobre un niño que en el México de 1913 presencia el asesinato de sus maestros y compañeros, y forma una banda de pequeños delincuentes hasta convertirse en una leyenda. Con estética y características narrativas de *western* la película reinterpreta la Revolución con la óptica de una nueva generación. El propio Lubezki, con Steven Bernstein, será el responsable de la fotografía de *Como agua para chocolate*, filme basado en el *best seller* de Laura Esquivel dirigido por Alfonso Arau. En esta película prevalece una

⁷ La *Nouvelle Vague* francesa coincide con la factura de las películas de la serie B, hechas con medios limitados que determinan los diseños de iluminación, para poderse proyectar tanto en el cine como en la televisión. Este hecho influirá en las cinematografías occidentales para terminar con la iluminación academizada del estudio clásico. Algunos dispositivos lumínicos utilizados para las transmisiones en vivo filmadas para la televisión, como los *photofloods* o las lámparas incandescentes de tungsteno, se adaptan al cine, sustituyéndose los pesados reflectores por lámparas portátiles.



Arriba a la derecha, Noé Murayama y Tito Junco. *Still* de *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) Colección: Filmoteca de la UNAM
Abajo, Paul Leduc. Colección: Fundación Televisa



paleta de tonos neutros, casi pastel, con algunos acentos de color. Estéticamente retoma ciertos elementos del cine clásico: el uso reiterado del *close up*, la iluminación con *back lighting* para perfilar y enfatizar los contornos de los rostros, las cabelleras y el brillo de las miradas. Algunos años después, el mismo director filmará *Zapata, el sueño del héroe* (2005) un ambicioso proyecto que contó con Vittorio Storaro, uno de los cinefotógrafos internacionales más reconocidos de su generación. En palabras de Storaro, el diseño de iluminación de la película está relacionada con un precepto filosófico griego que pondera la unión de los cuatro elementos, aire, viento, tierra y fuego, que unidos forman una energía para obtener un quinto elemento. En *Zapata*, estos elementos están relacionados con un momento determinante en la vida del prócer, que al morir recibe un rayo de luz “divina” volviéndose inmortal. Pero la excelente fotografía del italiano no pudo salvar el endeble argumento ni las malas actuaciones de la cinta.

Finalizamos este somero recorrido con *Chicogrande* (2010) de Felipe Cazals, quien con anterioridad había tocado el tema de la Revolución en cintas como *Zapata* (1970) y *Las vueltas del citrillo* (2006). Basado en la narración de Ricardo Garibay, *Chicogrande* explora la llamada expedición punitiva, es decir, la campaña militar organizada por el gobierno norteamericano en territorio mexicano con objeto de capturar a Pancho Villa luego del ataque de éste a Columbus, Nuevo México, en 1916. Este es el más reciente largometraje en torno al tema que nos ocupa, y la mencionamos aquí por su destacado diseño de arte, a cargo de Lorenza Manrique, quien acorde con el director y el joven cinefotógrafo Damián García, logra una monotonía cromática reducida al uso de tonos neutros: el *beige* de la tierra, las construcciones de adobe, el polvo de las explosiones y el verde olivo de los uniformes. Todo ello expresa el desencanto que Cazals quiso imprimir a la historia a través de una estética que hace eco de otras cintas del tema realizadas anteriormente, como sería *La trinchera* (Carlos Enrique Taboada, 1968).



Derivaciones: stills, fotografías de producción

Además del director de fotografía, otro miembro importante en el rodaje de las películas ha sido durante mucho tiempo el llamado fotógrafo de fijas o *stillman*, quien realiza las imágenes de producción solicitadas por el director. Estas fotografías pueden referirse a las condiciones de filmación o a un momento determinado de la cinta. En algunas filmaciones se utilizaban dos *stillmen*, uno que tomaba las fotografías de producción y otro para la publicidad. En general, se aprovechaba la iluminación establecida por el cinefotógrafo.⁸

Además de ser una bitácora visual del rodaje, los *stills* tienen una función publicitaria al utilizarse en la promoción de la película en la prensa (actualmente en los medios electrónicos). Durante mucho tiempo, las fotos o *stills* eran colocados en las vitrinas a la entrada de los cines. También eran montados en otros soportes, con tipografía

⁸ La mayoría de las cintas mencionadas aquí se filmaron en locaciones, pero cuando el presupuesto no lo permitía, esto había de resolverse con el *back projection*: una fotografía de fondo o filmación en movimiento que permitía situar a los artistas en cualquier escenario sin salir del *set*, otorgándole a la película un fuerte sabor realista y que era realizada por los fotógrafos de fijas.



En la página anterior, Felipe Cazals en rodaje de *Emiliano Zapata* (Felipe Cazals, 1970) Colección: Fundación Televisa
En esta página, Blanca Estela Pavón y Pedro Infante. *Still* de *La mujer que yo perdí* (Roberto Rodríguez, 1949) Colección: Filmoteca de la UNAM

diseñada *ex profeso*, y se convertían en *lobby cards*. Como ha señalado Julia Tuñón, el *still* es un elemento gráfico importante para el espectador, que permite construir un modelo imaginario previo a lo que se vería en pantalla, ayudando desde ese momento a la resignificación de los contenidos fílmicos por parte de sus audiencias.⁹

Si bien la circulación y coleccionismo de este tipo de registro ya era común durante la era silente, serán los *stills* realizados en los años treinta sobre las cintas de la Revolución los que crearon una estética definida e influyente. Esto se debe a la participación en el medio cinematográfico de artistas como Agustín Jiménez, el gran maestro de la vanguardia fotográfica, cuyo primer acercamiento al cine fue documentando con su cámara de fijas el rodaje de *¡Qué viva México!* de Eisenstein en 1931. Varias imágenes destacan de esa filmación realizada en locaciones de la hacienda de Tetlapayac, Hidalgo: una serie de retratos del “indito sonriente con toro de cartón” y fotografías del equipo y personal de la filmación tomadas en los interiores y exteriores de la hacienda. En una imagen, el fotógrafo de Eisenstein, Eduard Tissé, aparece bajo la cámara

⁹ Tuñón, “Entre fotos”, 2002, p. 33.



mientras el director soviético habla con Agustín Aragón Leyva, mientras dos muchachos sostienen unas sábanas blancas para sobreiluminar la escena.

Realizados fuera del aparato industrial, bien podrían considerarse éstos los primeros *stills* tomados por Jiménez, antes de los signados a solicitud de Fernando de Fuentes para *El compadre Mendoza*. De estos últimos me parecen los más logrados: el retrato del pensativo Antonio R. Frausto (el general Felipe Nieto) en *close-up*, con las cananas al frente, resuelto en foco selectivo; otro de un revolucionario que camina con su fusil y mira a la cámara con una profunda mirada; o en el que apreciamos a Carmen Guerrero (Lolita, esposa de Mendoza), mientras Alfredo del Diestro (Rosalío Mendoza) tiene a su hijo en brazos, que devela al fondo la sombra de un enorme reflector (lo que comprueba que el fotógrafo de fijas aprovechó la iluminación dispuesta por el cinefotógrafo Fisher y sus alumbradores).

Un año antes de esa filmación, Gabriel Figueroa, otro joven destacado entonces por la impecable factura de sus retratos de estudio, iniciaba en 1932 una de las carreras más importantes del cine nacional como fotógrafo de fijas, junto al veterano Ezequiel Carrasco, para *Revolución* o *La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres)

y en 1933, para *Enemigos* (Chano Urueta). En esta última película, en una composición que anticipará los trabajos que realizará Figueroa con *El Indio* Fernández, sobresale el retrato de un grupo de revolucionarios con sus mujeres en el campo, y al fondo un cielo lleno de blancas nubes. Sin duda, “mucho de lo que habría que asociarse al estilo de Figueroa como camarógrafo se introdujo al medio fílmico mexicano a través de los experimentos y hallazgos llevados a cabo durante su propia labor de *stillman*”.¹⁰

Otras imágenes importantes son las realizadas por Raúl Argumedo Sandoval (el primero de una dinastía dedicada a la fotografía fija) para *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936). En una imagen muy conocida, aparece todo el equipo de la película en el *set* de Estudios México Films: De Fuentes y Figueroa a la cámara, el sonidista con el *boom*, los actores en situación, los iluminadores, la *script*, etc.



Luis Márquez,¹¹ además de ser actor y coleccionista de indumentaria, fue un fotógrafo que asimiló el estilo y los temas de las vanguardias internacionales; se había iniciado en 1922 como *stillman* de sus propios documentales etnográficos y tiempo después escribió el guión de *Janitzio* (Carlos Navarro, 1934), historia costumbrista protagonizada por Emilio Fernández, con quien sin duda compartía el interés en rescatar las tradiciones mexicanas y el mismo sentido plástico. Por lo anterior resulta lógico que fuera Márquez quien realizara los expresivos *stills* de películas dirigidas por Fernández como *Río Escondido* (1947) y *Un día de vida* (1950), caracterizadas por el uso dramático de la luz. El mismo fotógrafo tomó además los *stills* de *La Negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949). Uno de ellos, donde aparece María Elena Marqués, fu-

En la página anterior, rodaje en Yauteppec de *La soldadera* (José Bolaños, 1966) Foto: Rodrigo Moya. Colección: Rodrigo Moya
En esta página, *Chicogrande* (Felipe Cazals, 2010) Foto: Eniac Martínez/Creando Films.

sil en mano, rodeada de magueyes, sirvió al artista valenciano Josep Renau como base del diseño del cartel de la película.

Los hermanos Leonardo Antonio y Sebastián Jiménez realizaron decenas de *stills*. Al primero se le atribuyen los de la filmación de *La sombra del caudillo* (1960), entre los que destaca aquél en el que Martín Luis Guzmán aparece rodeado de técnicos y actores el primer día de rodaje de la película, avalando con su presencia la adaptación de Julio Bracho. En otra imagen, el mismo director aparece acostado en el piso junto a Agustín Jiménez mientras verifica el ángulo de cámara.¹²

Una visión singular la aportará Rodrigo Moya. Los recientes estudios en torno a su obra han rescatado y difundido su trabajo en el cine, y en particular, las fotografías fijas realizadas para *La soldadera*. El registro de la filmación de su autoría va mucho

¹⁰ De la Vega, “Gabriel Figueroa”, 2008. pp. 31 y ss.

¹¹ Sobre el trabajo de este fotógrafo véase: Peñaloza, *Desnudos*, 2006, pp. 211, y Peñaloza, “De luces”, ss.

¹² No podemos obviar los cientos de fotoreportajes de las filmaciones en todos los estudios de cine, y en decenas de locaciones, que durante más de cuarenta años hiciera la *Agencia Fotográfica Hermanos Mayo*, un archivo que aporta valiosa información a los estudios de cine.



AGUSTIN - JIMENEZ
 VICTOR - HERRERA
 CARLOS - CARBAJAL
 JORGE - STHAL
 ROSALIO - SOLANO
 ALEX - PHILLIPS
 FELIPE - PALOMINO
 MANUEL - GÓMEZ - URQUIZA
 + RAUL - MARTÍNEZ - SOLARES
 DOMINGO - CARRILLO
 JOSÉ - ORTIZ - RAMOS
 GABRIEL - FIGUEROA
 + JACK - DRAPPER —
 - FALTARON:
 NACHO - TORRES +
 ENRIQUE - WALLACE
 EZEQUIEL - CARRASCO
 NUEVOS:
 ALEX - PHILLIPS - JR
 LUIS - MEDINA
 DANIEL - LOPEZ
 GABRIEL - TORRES -

más allá de la simple imagen publicitaria, al crear “una secuencia ilustrativa y plástica de los sistemas de filmación de la época”. Esta serie de fotografías de Moya, reproducida y exhibida en múltiples contextos, sería conocida como *El trenecito*, y capta “la atmósfera decadente y vital” del antiguo ferrocarril México-Cuautla.¹³

Algo similar sucede con la obra de Eniac Martínez, reconocido por sus fotoensayos y autor de los *stills* de *Bandidos* (Luis Estrada, 1990). La imagen seleccionada para publicar el filme muestra a unos niños sobre una locomotora, misma que remite a la emblemática fotografía tomada por Ezequiel Carrasco para la cinta *Revolución o La sombra de Pancho Villa* (Miguel Contreras Torres, 1932), a su vez una herencia directa de las realizadas por la Agencia Casasola y por Hugo Brehme en la primera decena del siglo XX. Martínez también documentó las condiciones de filmación de *Chicogrande* (Felipe Cazals, 2009), en fotografías que evidencian el delgado hilo que separa la realidad de la ficción.¹⁴

Los *stills*, pues, son imágenes que en ocasiones trascienden el fin para el que fueron producidas y que permanecen en el imaginario colectivo, suscitando relecturas. Como dijera Pedro Almodóvar, en ocasiones este tipo de fotografías pueden ser extraordinarias y e incluso “más hermosas, sorprendentes y expresivas que las de la propia película”.¹⁵

Agustín Jiménez,
 Víctor Herrera,
 Carlos Carbajal,
 Jorge Sthal, Rosalío
 Solano, Alex
 Phillips, Felipe
 Palomino, Manuel
 Gómez Urquiza,
 Raúl Martínez
 Solares, Domingo
 Carrillo, José Ortiz
 Ramos, Gabriel
 Figueroa, Jack
 Drapper. Colección:
 María Jiménez

¹³ Del Castillo, *Rodrigo Moya*, 2007, pp. 20-21

¹⁴ Véase la fotogalería de ese rodaje en *Toma, Revista Mexicana de Cine*, núm. 10, julio de 2010.

¹⁵ Almodóvar, *Hable con ella*, 2007, p.8.

Víctor Herrera,
Vicente Petit y
Juan Bustillo Oro.
Colección: Fundación
Televisa

Memorabilia plástica

Para David Bordwell y Jacques Aumont, la narración “clásica” inicia antes de la acción, la mayoría de las veces con los créditos de la película.¹⁶ Cabe destacar, entonces, la participación de algunos creadores en el diseño de estos elementos gráficos en algunas películas emblemáticas referentes a la Revolución. La inclusión de obras artísticas en créditos y las demás secuencias de las películas, en cualquier caso, otorga a éstas un valor visual agregado.

En una escena de *Un día de vida* (1950), Emilio “Indio” Fernández muestra por ejemplo *La trinchera*, una de las obras más representativas de José Clemente Orozco, pintada al fresco en los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Unos años antes, para apoyar la narración inicial e introducir al espectador al tema que desarrollará más adelante, Fernández había filmado los murales plasmados por Diego Rivera en el Palacio Nacional entre 1929 y 1935 en *Río Escondido* (1947). Algo similar sucede con las linografías realizadas por Leopoldo Méndez, el grabador “más importante, más completo y más técnico de todos los tiempos en la historia del arte de México”,¹⁷ pilar de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de la Gráfica Popular, que sirven de fondo a los créditos de *Río Escondido* (1948) y *Un día de vida* (1950).

Para la primera, Méndez crea la conocida imagen de la maestra, personaje central de la película, que camina con un bulto, diminuta ante la inmensidad del paisaje, titulada *Pequeña maestra ¡que inmensa es tu voluntad!*, y otra de la gente del pueblo que porta antorchas. Para la segunda cinta, Méndez crea otra serie de grabados en torno al fusilamiento que provee la temática de la cinta. En una de estas imágenes, vemos los fusiles que apuntan a su víctima mientras un numeroso grupo de gente observa; en otra, una mujer llora al muerto con un grupo de campesinos que sostienen mantas; otra más (*Emboscada*) representa el asesinato de Zapata. Escenas tan dramáticas como la historia de la humilde maestra rural, o la del condenado a muerte, fortalecen el discurso de ambas películas dirigidas por Fernández.

El pintor jalisciense Roberto Montenegro era el director artístico de los Estudios CLASA cuando se filmó *¡Vámonos con Pancho Villa!*, por lo cual no extraña que el diseño de los sets

recayera en el célebre pintor Antonio Ruiz *El Corcito*. Otro artista plástico que incursionó en este tipo de cine fue el pintor Alfonso X. Peña, quien diseñó un sobrio vestuario para Henry Fonda en *The Fugitive* (John Ford, 1947), reflejando con gran habilidad la austeridad que requería el personaje del sacerdote que protagonizaba la película.¹⁸



¹⁶ Jacques Aumont y David Bordwell, entre otros.

¹⁷ Francisco Díaz de León, citado por Rafael Barajas (el Fisgón) (*Leopoldo Méndez*, México, 2002, p.47).

¹⁸ El boceto original fue localizado en uno de los álbumes diseñados y recopilados por el actor y cantante Fernando Fernández, resguardados por la Filmoteca de la UNAM.



El pintor, escenógrafo y actor eventual Matías Santoyo, quien gozaba de gran notoriedad en los Estados Unidos en los años treinta por su trabajo como caricaturista, fue contratado en ese país por el productor David O. Selznick para realizar los créditos de *¡Viva Villa!* (Jack Conway, 1934), los que acompaña con dibujos de hombres y mujeres ataviados con trajes típicos, tehuanas con ollas en la cabeza, magueyes y toros bufando. Así, Santoyo creó una visión netamente folclórica acorde con la temática de la cinta.

Los créditos diseñados por el pintor Vicente Rojo para *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966) revelan la cercanía del artista con las tendencias internacionales de la gráfica del momento. Realizados en dos dimensiones, semejan un álbum familiar, como una genealogía ilustrada con fotografías de los protagonistas en alto contraste (recurso muy utilizado por el artista en ese momento), compuestas con orlas, marcos, ornamentaciones e imágenes (una virgen, un gallo, un Cristo) tomadas de publicaciones mexicanas de la época colonial y utilizando una variedad de familias tipográficas.¹⁹ Desde los créditos iniciales de la película, estas figuras conducen al espectador a la inquietante atmósfera construida por Velo, fiel al estilo de la novela de Juan Rulfo. La música original, compuesta por el maestro Joaquín Gutiérrez Heras, enfatiza el ambiente desconcertante de la secuencia de los créditos.

Así, la participación en las cintas de una serie de artistas plásticos, cinefotógrafos y fotógrafos propositivos ha coadyuvado a crear una visualidad propia e identificable en el cine de ficción sobre la Revolución Mexicana. >>

Arriba a la izquierda y en medio, Dolores del Río con diferentes maquillajes. *Stills* de *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944). Foto: Carlos Tinoco. Colección: Fundación Televisa
A la derecha, cartel de *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966). Colección IMCINE
Abajo, Casaca y sombrero de la película *Pancho Villa vuelve* (Miguel Contreras Torres, 1949) Colección: Filmoteca de la UNAM
Abajo, recorte de prensa, *Novedades*, 19 junio, 1963. Colección: Fundación Televisa

¹⁹ Agradezco a Selva Hernández sus comentarios al respecto.



A			E	K	
			F		
			G		
B	C	D	H		J
			I		

Álbum de *The Fugitive* (John H. Ford, 1947) realizado por Fernando Fernández.

Colección: Filmoteca
UNAM

A Meriam C. Cooper, productor de *El fugitivo*
B Fernando Fernández y Henry Fonda
C Henry Fonda y Fernando Fernández
D Fernando Fernández, Miguel Inclán y Emilio Fernández
E Fernando Fernández y Columba Domínguez

F Tepoztlán Mor.
Enero 1947
G John Ford, Pedro
Armendáriz, Henry
Fonda, Fernando
Fernández
y Columba
Domínguez
H María Izquierdo,
Meriam C. Cooper
y Dolores del Río
I Meriam C.
Cooper y Dolores
del Río.
J Fernando
Fernández

K Filmación de *El fugitivo*, Fernando Fernández canta "El guajolote".

6—

Si Adelita se fuera con otro



MARIA
FÉLIN





Aspecto general de la sala *Si Adelita se fuera con otro* en el Antiguo Colegio de San Ildefonso.

PRODUCCIONES GROVAS S.A. & C.V.

Jorge
NEGRETE

Gloria
MARIN

en **SI ADELITASE
CUERA CON OTRO...**

con
CROX ALVARADO
ARTURO MARTINEZ
y en actuación especial
MIGUEL ANGEL FERRIZ
JOSE ELIAS MORENO
productor ejecutivo:
ALFONSO SANCHEZ TELLO

dirección **CHANO URUETA**
fotografía VICTOR HERRERA
DISTRIBUIDA *por*



Ser muy hombre y ser una buena mujer

ALICIA VARGAS AMÉSQUITA

Para Eduardo Grüner, el arte es una de las formas en que “las sociedades han representado y simbolizado una memoria histórica”, una manera de reconocer cómo se piensa y se define una sociedad histórica y socialmente hablando¹. Así, el arte en todas sus manifestaciones, además de cumplir con una función estética, cumple con una función didáctico-política, es decir, que sirve para modelizar al individuo y sus acciones en la sociedad: unas veces de forma explícita, casi panfletaria; y otras, de forma no-consciente.

El cine no queda exento de esta tendencia y se ha convertido, al igual que la narrativa, en un medio privilegiado para estudiar a la sociedad que lo produce: sus ideologías, sus saberes, sus aspiraciones, sus creencias, su visión del mundo y su rol que asigna a cada uno de sus agentes dentro de la sociedad, en función de su sexo, su clase social, su raza, su edad, su actividad laboral, etc.

En este trabajo, presentamos un análisis de la influencia del cine de la Revolución Mexicana en la construcción de los roles de género; es decir, en la construcción de una masculinidad y una feminidad legitimadas por discursos y acciones específicas, atribuidas a uno u otro sexo. Nuestras reflexiones se basan en la teoría de que todo discurso (entendiendo por discurso cualquier sistema comunicante puesto en marcha) juega un papel importantísimo en la transmisión persuasiva y en la legitimación de ideologías, valores y saberes; y sirve al mantenimiento, refuerzo o modificación del orden social y, por tanto, del papel que juegan los individuos en él y cómo se construyen como sujetos².

Asimismo, asumimos en todo momento que el género, o el rol de género, es una categoría construida social, cultural e históricamente, que involucra las relaciones entre los sexos y al interior de los sexos. Por ello, es importante diferenciar los diferentes períodos histórico-sociales en los que los textos cinematográficos son realizados; y si son varones o mujeres quienes los dirigen. Tanto en unos como en otras, necesariamente pesan “los valores, creencias, normas y prácticas, símbolos y representaciones” acerca de la manera en que deben comportarse como hombres y mujeres³.

Nuestro corpus de trabajo está constituido por una treintena de filmes que se enclavan en lo que se designa como cine de la Revolución. Para poder hacer una exposición más clara de cómo van cambiando las representaciones de género en la cinematografía nacional, hemos hecho tres cortes temporales que más o menos corresponden a períodos socioculturales, marcados fuertemente por las condiciones histórico-políticas del México posrevolucionario: el cine de los 30; de los 40 y 50 (que corresponde perfectamente con la llamada Época de Oro del cine mexicano); y, de los 60 en adelante.

De manera similar a lo que sucede con la narrativa y el teatro, el cine de la Revolución atiende a una perspectiva temática, y no estética. En otras palabras, se trata de películas inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y sociales, que trajo consigo la Revolución en sus diferentes etapas⁴. Encontramos, en cambio, un sinnúmero de propuestas visuales y narrativas en las que el cine de autor es la única posibilidad de encontrar cierta homogeneidad, como sería el caso del cine de Emilio *El Indio* Fernández.

Cartel de *Si Adelita se fuera con otro*

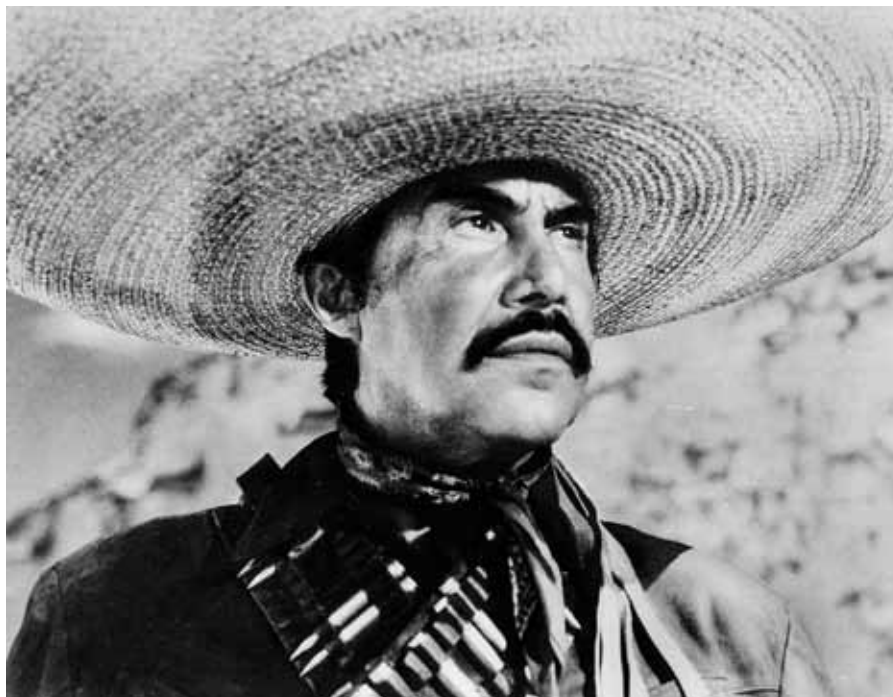
(Chano Urueta, 1948) Colección:
IMCINE

¹ Grüner, *Sitio*, 2001, pp 17-18

² Martín, “Orden social” 1996- 1997, pp. 2-3

³ Fernández, *Protagonismo*, 2000, p. 14

⁴ Prada, *Narrativa*, 2007, y Castro, *Novela*, 1960



En esta página,
Emilio Fernández.
Still de *La*
Cucaracha (Ismael
Rodríguez,
1958) Colección:
Filmoteca UNAM
En la página
siguiente, Dolores
del Río. *Still* de
Las abandonadas
(Emilio Fernández,
1944) Colección:
Fundación Televisa

Saber ser hombre

Invariablemente, las narrativas fílmicas en México, independientemente del género de que se trate, pusieron y siguen poniendo énfasis en construir la imagen de hombre-macho, como parte del proyecto nacional posrevolucionario⁵. De esta manera, el cine de la Revolución, encontró en el listado de personajes-tipo a su disposición, un filón inacabable para exaltar los valores, acciones y actitudes deseables en los varones; y repudiar aquéllos que contravenían una moral nacional bien arraigada en lo religioso católico, pero también en la cultura patriarcal⁶: generales, coroneles, soldados, rebeldes, campesinos, hacendados, políticos, caudillos, padres, hijos, maridos, amantes, etc., servirán para construir los modelos de perfección masculina a seguir, y para criticar los vicios y defectos a erradicar. Esta construcción de la masculinidad, conllevaría, inevitablemente, la construcción de una feminidad que se entiende como complementaria y sujeta a la primera.

Entronos, valientes, heroicos, leales y comprometidos con sus causas: no habrá reto que un hombre de verdad desprecie, ni pelea ante la que recule, sea ésta una escaramuza militar o una riña de cantina. Para ser muy hombre se debe ser gallardo, seductor y enamorado, casi rayando en el acosador sexual, y, al mismo tiempo, ser fiel a la mujer, sea esposa o novia. Si Julio Jiménez Rueda habló de una “literatura viril” al referirse la literatura de la Revolución⁷; el cine hizo lo propio para crear una conciencia nacional que pivotaba sobre los valores de género y no sobre los valores humanos, en cuyo centro se encuentra el macho.

Así, la hombría (al igual que la feminidad, como veremos más adelante) se va a medir por una serie de actos que encarnan de manera intrínseca esa cualidad. El más

⁵ El macho es la quintaesencia de la imagen viril del México posrevolucionario, encarnada en el charro, imagen que circulara ampliamente en las películas, las artes gráficas, la música popular y la literatura. (Mora, *Cine-machismo*, 2006, p. 2).

⁶ Sergio de la Mora menciona que el catolicismo y los valores de la familia patriarcal jugaron un papel tan importante como las películas mexicanas y la cultura popular en la conformación de una educación sentimental y, por supuesto, en la configuración de los roles de género (Ibid, p. XIII).

⁷ Monsiváis. “Notas”, 1988, p. 1449.



recurrente es el de la lealtad y filiación a las diferentes facciones revolucionarias y los actos heroicos que se ejecutan en defensa de los ideales específicos.

En *Cielito Lindo* (Roberto O'Quigley, 1936), por ejemplo, cuando un federal amenaza con fusilar a un grupo de prisioneros si no hablan, el capitán Felipe Vélez (Arturo de Córdova) contesta: "Somos hombres, no somos traidores." En el caso de *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935), los amigos Tiburcio (Antonio R. Frausto), Melitón (Manuel Tames), *Becerrillo* (Ramón Vallarino), Rodrigo y Máximo Perea (Carlos López *Chaflán* y Raúl de Anda) y Martín (Rafael F. Muñoz), abandonarán familia y posesiones para unirse a la causa villista. Es tal la valentía de estos seguidores que son conocidos como *Los Leones de San Pablo*, pero uno a uno, van dejando la vida en el camino.

La valentía se define como no tener "miedo a las balas", "no correr como liebre", ser "muy reata", todo esto implica no temer a la muerte. "Para ser de los Dorados hay que ser muy hombre", dice *El Indio* Fernández en *Con los Dorados de Villa* (1938) al



explicar cómo elige Villa a su gente, dando por sentado que se entiende cuáles son los atributos del ser hombre. Más adelante, a través del personaje de Adela⁸ al hablar de la muerte del mismo Indio se aclara esta idea: “El indio murió como macho, como un Dorado; y todos esos dorados siempre mueren matando.” Así el cine explotará el vivir y morir como macho, vinculado a la violencia y a los actos de sangre.

Estos rasgos de la valentía machista son adquiridos, según algunos filmes, a través de la interacción cotidiana con las armas de fuego, de una educación del niño-hombre basada en el dominio de sus emociones y, por supuesto de la pistola y el rifle. En la misma *¡Vámonos con Pancho Villa!*, vemos a Tiburcio enseñando a su hijo a disparar, ante los ojos de desaprobación de la madre, que tiene miedo de que cuando crezca se vaya a la revolución. Lo mismo sucede en *El compadre Mendoza* (De Fuentes, 1933) y en *Las mujeres de mi General* (Ismael Rodríguez, 1951), aunque en este último filme es peculiar que se trate de una niña.

⁸ El personaje de Adela, en claro referente a la mítica “Adelita”, esa “moza” “popular entre la tropa”, que “además de ser bonita era valiente”, como inmortalizó la canción de Julián S. Reyes (*Crónica, 1966-1968*, vol. 4, p. 150), será explotado continuamente en el cine de la revolución. Aparece en *La sombra de Pancho Villa* (1932), *La Adelita* (1937); *Almas rebeldes* (1937) *Con los Dorados de Villa* (1938) y en *Si Adelita se fuera con otro* (1948). Lo mismo sucedió con la Valentina, muy probablemente por Valentina Ramírez, guerrillera que formó parte de las fuerzas revolucionarias al mando de Obregón e Iturbe, que tomaron Culiacán en 1913 (*Crónica*, vol. 3, p. 237), y que aparece en *La sombra de Pancho Villa* (1932); *La Valentina* (1938); *Así es mi tierra* (1937); *Pancho Villa y la Valentina* (1958) y en *La Valentina* (1965).



En la página anterior, still de *Los de abajo* (Chano Urueta, 1939)

Colección: Fundación Televisa

En esta página, still de *El prisionero 13* (Fernando de Fuentes, 1933)

Colección: Fundación Televisa

Por eso, ser un “curro”, uno de la “ciudad”, un “leído” (escritor o periodista) o un “gringo” (extranjero tipo recurrente en la filmografía sobre el tema), es lo mismo a no ser hombre. En *Los de abajo* (1940) de Chano Urueta, es precisamente el personaje de Luis Cervantes *El Curro* (Carlos López Moctezuma) el que encarna a este extraño del que se debe desconfiar hasta que no demuestre su asimilación a los códigos, haceres, decires y forma de vestir del macho. En *Con los Dorados de Villa* y en *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1970) aparece el extranjero, ambos estadounidenses, en la primera un médico (Markus Goodrich) y en la segunda el periodista Reed (Claudio Obregón). En todos los casos, los personajes van mutando su forma de vestir, de hablar y de comportarse, intentando imitar al otro, al que aparece como un salvaje, un ignorante, un bruto; es decir, el macho-revolucionario. Sin embargo, la metamorfosis no siempre es exitosa, permanecen los estigmas del “coyón”, y tarde o temprano se pagan. Tal es el caso de Solís (Antonio Bravo), en *Los de abajo*, quien junto con Curro se esconde durante la batalla de la toma de Zacatecas, por precaución. Solís narra elocuente el encontronazo de los revolucionarios, poniendo especial énfasis en “lo machito” del jefe, hasta que lo alcanza una bala y cae ante la mirada asustada del *Curro*.

La lealtad a la causa se complementa claramente con la fidelidad a los amigos y el respeto a aquel que demuestra su valentía, no importando el bando a que pertenezca. Estos rasgos los vemos en la relación fraternal que guardan los amigos de ¡*Vámonos*

con Pancho Villa!, los de *Con los Dorados de Villa*⁹, y los de Pancho Portillo en *Si Adelita se fuera con otro*, por mencionar algunos; y en esta última, además, tenemos un buen ejemplo de cómo se perdona al enemigo que demuestra su valor: Pancho Portillo convence a Villa de perdonar la vida de un mayor de las fuerzas federales, que termina uniéndoseles en la lucha.

En todas las cintas se exalta estas cualidades y se abomina la traición o el asesinato a mansalva. El traidor automáticamente se convierte en un cobarde y, por tanto, en un hombre indigno. Este tipo de personajes aparecen con mayor recurrencia hacia finales de los años 40, como herencia innegable del melodrama ranchero¹⁰; y fungirán como antagonistas en la historia. El tratamiento maniqueo del héroe y su rival o contrincante, es el punto de partida para la construcción polarizada de la masculinidad: por un lado el que sí es hombre, valiente, fiel, leal y derecho; y por el otro, el poco hombre, cobarde y traidor.

Hay un tercer aspecto que me parece importante abordar aquí, porque el tratamiento no es homogéneo en el corpus. Me refiero al respeto y defensa de la honra de la mujer, que tiene eminentes bases morales y religiosas. Pareciera que es un punto sobre el que la moral machista de los creadores no se pone de acuerdo. Si por un lado el macho debe ser agresivo sexualmente, ¿cómo puede ser respetuoso de una mujer que lo rechaza? Por un lado encontramos filmes en los que la mujer puede ser tomada o dejada a placer (*Los de abajo*, *El rebozo de Soledad*, *Las mujeres de mi general*); y otros en los que la inviolabilidad de la honra femenina no está en discusión, antes bien, el lascivo es visto como un perverso al que hay que controlar o eliminar: en *Con los Dorados de Villa*, el capitán (Salvador Quiroz), quien ya una vez había sido reconvenido por intentar abusar de una mujer; y finalmente es asesinado por Pedro cuando intenta violar a Rosa (Susana Cora). Así podemos mencionar algunos otros ejemplos: en *Almas rebeldes* (Alejandro Galindo, 1937), *La Adelita* (Guillermo Gómez Hernández, 1937) y *Si Adelita se fuera con otro*.

Ya consolidada la industria fílmica nacional, estos parámetros de representación masculina no sólo se van a mantener, sino que incluso se van a exacerbar a través de la incorporación de un grupo de actores que se van a poner rostro a las virtudes y vicios representados en la pantalla. El control político de la producción cinematográfica en México¹¹, garantizaba la consolidación de un *star sistem* casi monolítico, gracias a la limitación del número de actores y actrices que trascendían en el mundo de la farándula.



⁹ Dice el General Navarro a los tres amigos: "Ustedes tres se quieren como hermanos, ¿verdad?". A lo que Domingo (Domingo Soler) y Pedro (Pedro Armendáriz) contestan: "Sí, mi general".

¹⁰ Ayala, *Aventura*, 1968, p.64

¹¹ García Riera puntualiza que "se trataba de mantener por una eternidad las mismas estrellas famosas, los mismo directores prestigiosos, los mismos sistemas financieros y sindicales y las mismas convenciones temáticas" (García Riera, "Cuando", 1988, pp.19-20)



En la página anterior, arriba, *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948) Colección: CIEC, Universidad de Guadalajara; abajo, *Still* de *Así era Pancho Villa* (Ismael Rodríguez, 1957) Colección: Filmoteca de la UNAM. En esta página, María Félix y Pedro Armendáriz. *Still* de *La Bandida* (Roberto Rodríguez, 1962) Colección: Fundación Televisa

Ese grupo elegido de estrellas se volvieron íconos de la virilidad machista anclada a lo revolucionario; y, por supuesto, también de la feminidad, como veremos más adelante.

Entre las figuras icónicas masculinas del cine de la Revolución, encontramos en primer término a Pedro Armendáriz, actor que deberá su fama, junto con Dolores del Río, a haberse convertido en el actor fetiche de Emilio Fernández. El rostro bravío, casi cruel, la mirada profunda, el porte viril, la voz enérgica y la caracterización de sus personajes, convirtió a Armendáriz en el referente de la imagen del macho. Desde la representación de ese Dorado de Villa, buen amigo, valiente y leal enamorado de *Con los Dorados de Villa*, pasando por el idealista José Luis de *Flor Silvestre*, el ladrón de *Las abandonadas*, el recio general zapatista de *Enamorada* (personaje-tipo que repetirá en *La Escondida* y *Café Colón*), el indio vengador de *La rebelión de los colgados*, el villista despechado de *La Cucaracha* o *La Bandida*, hasta sus personificaciones de Pancho Villa en la trilogía de Ismael Rodríguez, su recia personalidad sentó las bases de arquetipo del mexicano que ha permanecido en el imaginario colectivo nacional.

En sintonía con este actor y, muy probablemente, la fuente fílmica de esa hombría hiperexaltada¹², encontramos a Emilio *El Indio* Fernández quien no solo escri-

¹² Julia Tuñón apunta que "Emilio Fernández se convirtió en una encarnación y símbolo del machismo mexicano y su concepto acerca de la relación que debe existir entre los géneros sexuales forma parte medular de sus ideas" (Tuñón, *Mujeres*, 1987, p. 14)

En esta página,
Dolores del Río y
Pedro Armendáriz.
Still de *Flor Silvestre*
(Emilio Fernández,
1943) Colección:
Fundación Televisa
En la página
siguiente, María
Félix. Still de *La
bandida* (Roberto
Rodríguez, 1962)
Colección: Filmoteca de
la UNAM

birá, adaptará y dirigirá muchos de sus filmes, sino que además actuará en ellos, imprimiendo esa brutalidad austera de hombre recto que le caracterizaba. Desde mi punto de vista, estos dos actores son los que más influyeron en la construcción del macho bragado que encontraremos en las estrellas de su misma generación, pero que cobrarán fama de manera posterior. Jorge Negrete, Pedro Infante y Antonio Aguilar son los actores que les siguen en importancia, tanto por el número de participaciones en filmes de la Revolución, como por el impacto que como estrellas tuvieron en la sociedad mexicana.

Sin embargo, hay una variante importante en estos “actores-machos”: en ellos la hombría también pasa por sufrir, gozar y seducir a través de la interpretación de canciones vernáculas. Este hecho, por cierto poco estudiado, posibilitó la profesionalización e incorporación en el cine del cantante-actor, que claro, también va a ser “muy hombre”; y que le garantizará una identificación mayor con el público tanto femenino como masculino, ventaja con la que no contaba ni Pedro Armendáriz ni *El Indio* Fernández.

A partir de los años sesenta, aparecerán nuevas voces que criticarán ese machismo desbordado y sin posibilidad de matices. Por ejemplo, en *El principio* (Gonzalo Martínez, 1972), Ernesto Domínguez (Narciso Busquets) es presentado como ese macho intolerante, irascible, injusto y autoritario al que hay que derrocar. En cambio, sus contrapartes serán representadas sobre la base de la justicia, la igualdad, el diálogo y el saber: un hijo recién llegado de París, donde estudió pintura (David Domínguez Interpretado por Fernando Balzaretti); y el grupo heterogéneo del llamado “Círculo Liberal”.





En años subsecuentes la mirada femenina se impondrá para presentar la añoranza de un macho que equilibre la fuerza, la fortaleza y el respeto a la mujer, proyecciones femeninas de un ideal de hombre que se debate entre la cultura androcéntrica y las posturas feministas que pregonan la igualdad de géneros (*Entre Pancho Villa y una mujer desnuda*, de Isabelle Tardán y Sabina Berman, 1995).

Entonces, podemos decir que las representaciones del macho se basaron principalmente en la construcción del arquetipo del revolucionario, que amalgamó una serie de vicios y virtudes encarnados en los estereotipos de los héroes revolucionarios, los soldados comunes, los campesinos y obreros, los caciques, los federales, los caudillos, cuyos rasgos van a ser repetidos con pocas variantes en el conjunto de la cinematografía nacional y que, en realidad, son la síntesis del estereotípico macho mexicano.



En esta página,
Christian Martell.
Still de **Juana Gallo**
(Miguel Zacarías,
1960) Colección:
Filmoteca UNAM
En la página
siguiente, Esther
Fernández. *Still*
de **Los de abajo**
(Chano Urueta,
1936) Colección:
Fundación Televisa

decencia y deber-ser femeninos según la moral católica cristiana; y aquellas que los contravienen, y que normalmente son asimiladas a las prostitutas.

En el imaginario colectivo mexicano, las mujeres de la Revolución están construidas con retazos de fotografías de época (sobre todo del archivo Casasola) que las muestran en diferentes actividades durante la época revolucionaria y que, al igual que los murales, fueron el antecedente de las representaciones femeninas en el cine. Los vacíos se llenan con los rostros de las artistas míticas que encarnaron para el cine a las soldaderas, las adelitas, las coronelas y las generalas, rostros icónicos (tal como los de los varones), que sirvieron de modelo para la formación de esos estereotipos.

¹³ Hay numerosos estudios sobre la construcción de esta visión polarizada de la mujer en la sociedad mexicana, atribuida a la influencia de dos imágenes culturales femeninas: la Malinche, como polo negativo; y la Virgen de Guadalupe, como el extremo ideal. (Tuñón, *Mujeres*, 1987; Hershfield, *Mexican*, 1996; Mora, *Cinemachismo*, 2006).

El deber-ser femenino

Si para los hombres el parámetro de representación fueron los valores machistas de la cultura patriarcal mexicana; la construcción de mujer será pensada desde el mismo sitio, es decir, desde el conjunto de valores socio-culturales que le imponen un espacio, un modo de ser y de actuar que regula sobre todo su actuación en el ámbito público. No obstante, el cine de la Revolución tiene un espacio ficcional que le es propio y que es difícil evadir: el campo de batalla, el campamento, las caminatas, el vivac. Entonces, ¿cómo presentar a una mujer que ha dejado el espacio privado y seguro del hogar para involucrarse en la refriega militar sin contravenir los dictados de esa moral que le impone decencia, pasividad, pudor, abnegación y obediencia? Una vez más, el cine se va a encargar de generar espacios de control y normalización de las conductas que son vistas, desde los órganos de poder, como peligrosas para la sociedad.

De la misma manera como se hizo con los varones, la representación femenina también va a estar polarizada: por un lado aquellas que cumplen los ideales de perfección; y por el otro aquellas mujeres peligrosas que tienen que ser normalizadas, justificadas o desaparecidas para que no sean un cáncer social¹³. Así, la lista de arquetipos femeninos se reduce considerablemente: las madre-esposa-novias que cumplen a rajatabla los preceptos de



A pesar de que pudiera esperarse que la actuación de mujer fuera presentada de forma mucho más participativa y agentiva por tratarse de una mujer en un espacio público-militar, en realidad podemos observar que en la mayoría de las cintas se trata sólo de la traslación de los roles femeninos domésticos al campo de batalla: las mujeres cocinan, echan las tortillas, cuidan a los enfermos, se encargan del avituallamiento de las tropas, cargan las pocas pertenencias —metate y petate—, sirven de compañía sexual y emocional, muchas veces presentadas como comparsa menor del varón, sujeta a sus idas y venidas de *la bola* y hasta empuñando las armas. Se trata de mujeres que siguen a sus hombres: maridos, novios, padres, hijos; o mujeres arrastradas, violentadas y raptadas por los hombres de la Revolución: Camila (Esther Fernández) en *Los de abajo*; Rosa (Susana Cora) en *Con los Dorados de Villa*; Adelita (Esther Fernández) en *La Adelita*, Adela Noriega (Gloria Marín) en *Si Adelita se fuera con otro*; Beatriz (María Félix) en *Enamorada*; Isabel (Dolores del Río) en *La Cucaracha*; Isabel (Maricruz Olivier) en *Sol en llamas*; Lázara (Silvia Pinal) en *La soldadera*, etc.

No obstante, esta representación no es neutral, sino que se generó, principalmente desde la mirada masculina, una doble imagen de la mujer incorporada a las filas de la Revolución: ya como la figura idealizada de la participación de la mujer en el movimiento armado; ya como la presencia indeseable, pero necesaria dentro de él.

En esta página,
arriba, fotomontaje
de *La Cucaracha*
(Ismael Rodríguez,
1958) Colección:
Filmoteca de la UNAM
Abajo, María Félix.
Still de *Enamorada*
(Emilio Fernández,
1946) Colección:
Fundación Televisa
En la siguiente
página, fotomontaje
de *Enamorada*
(Emilio Fernández,
1946) Colección:
Fundación Televisa



Las mujeres que cumplen con los ideales de feminidad, van a estar definidas por los valores de la decencia sexual, la abnegación y la entereza; por una resistencia, un estoicismo y una serenidad ante las adversidades que las convierten en ejemplos a seguir. Recordemos a Adelita (Esther Fernández), en la película del mismo nombre, que sigue en secreto a su amado a la lucha armada, siendo ejemplo de valentía y justicia para los varones; o a Esperanza en *Flor Silvestre*, quien sabe sacrificarse por el bien de la causa o por el bien del amado; o, para no seguir con la enumeración, a Adela Maldonado, en *Si Adelita se fuera con otro*, quien tras ser abandonada por Pancho Portillo —que cree que lo engaña con Pancho Villa— sabrá ser leal a su amado y a la causa, y sabrá soportar todo para seguirlo, incluso embarazada, hasta el triunfo de la Revolución.

Por el otro lado, tenemos la representación de las mujeres transgresoras de los roles “aceptados”, en este caso, una especie de soldadera-prostituta, la encontramos por primera vez en el personaje de “La Pintada” (Isabela Corona) en *Los de abajo* (1940). La Pintada cumple con todos los rasgos de la doble representación: trae vestido de charra, cananas y pistola, a la manera de las soldaderas; masca chicle descaradamente, es ruidosa, desinhibida, insinuante y con una sexualidad agresiva, como mujer de vida galante. Podría decirse que inaugura las características de un estereotipo que será recurrente en obras posteriores: la Cucaracha (María Félix), de características similares a las de la pintada, pero con una fuerte carga de masculinización; o Jesusita (María Elena Marqués) en *Así era Pancho Villa*; y un sinnúmero de personajes de ambientación, funcionando como soldaderas-prostitutas: bailando, besándose, tocándose impudicamente en escenarios grotescos y desolados. A partir de los 60, el destape sexual del cine nacional exagerará la depravación de estos personajes, mostrándolos, incluso, desnudos





y despatarrados en medio de amontonamientos de hombres alcoholizados (*Los de abajo* de Servando González, 1976; *Las vueltas del Citrillo* de Felipe Cazals, 2005)

Un segundo tipo de personaje femenino que rompe con las convenciones del tratamiento femenino es el arquetipo de la mujer rebelde, desobediente, agentiva, proactiva y hasta cierto punto, masculinizada, con un sutil desprecio por los hombres. Esa que no obedece los dictados sociales sobre su deber-hacer y deber-ser, inaugurada en la literatura por *La fierecilla domada* de Shakespeare, aparece en el cine de la Revolución en la piel de María Félix en el filme *Enamorada*. No es necesario profundizar mucho en la trama, que básicamente es la misma que la obra de Shakespeare: Beatriz, una joven de clase acomodada, indomable, malhumorada, maledicente, mimada y fumadora, pero muy guapa, es cortejada por el general zapatista Juan José Reyes (Pedro Armendáriz), que acaba de tomar la ciudad. La secuencia final, desde mi punto de vista, es medular para entender al cine como instrumento de modelización de los actores sociales y los roles que desempeñan. Beatriz, después de haber despreciado y maltratado en múltiples ocasiones al zapatista, ante la posibilidad de perderlo, se despide el padre, arrebatando un rebozo a la sirvienta, se lo cruza sobre el pecho a manera de cananas, y va tras el hombre, que montado orgulloso sobre su caballo, la mira caminando a su lado, como buena soldadera.

Sobre esta fierecilla domada mexicana, Anne T. Doremus hace notar muy bien que el filme se asegura de feminizarla y restablecer la jerarquía tradicional masculina/femenina¹⁴. Esta sistemática de normalización de los actores sociales femeninos, se repetirá de manera invariable en todos los filmes a través de tres procesos vitales: el

¹⁴ Doremus, *Culture*, 2001, p.129

enamoramiento, la maternidad o la muerte. En el caso de Beatriz, el mismo nombre de la película lo denuncia: “enamorada”, este acto servirá para cumplir con los roles apropiados de su sexo: servir a su hombre como esposa y como mujer; a la familia como madre y formadora; y a la nación como soldadera.

Enamorada no es la única película que presenta a esta mujer de clase acomodada, guapa, pero con algún tipo de desviación social, que termina dejando todo para seguir a su hombre a la Revolución. También la encontramos en *Con los Dorados de Villa*, cuando Rosa (Susana Cora) deja a su prometido para seguir a Pedro (Pedro Armendáriz) no sin antes agarrar un rifle en señal de filiación soldadesca; en *Si Adelita se fuera con otro*, Adela Maldonado (Gloria Marín), una coqueta mimada no tiene empacho en ser soldadera con tal de estar al lado de Pancho Portillo (Jorge Negrete); y, en *Sol de llamas*, Isabel (Maricruz Olivier), la aristocrática hija del hacendado, dejará todo para seguir a José Antonio (Antonio Aguilar).

Un último estereotipo de mujeres que transgreden el canon de comportamiento socialmente aceptado, es el de la marimacha, la hombruna, “la gallina con espolones”, la que debe ser domada y convertida otra vez en mujer a fuerza de golpes, a través de la posesión masculina, del enamoramiento, de la maternidad o de la muerte. A excepción de la película *La Negra Angustias*, caso especial que merece un comentario a parte por haber sido dirigida por un mujer (Matilde Landeta), casi todos los personajes de este corte fueron interpretados por María Félix: *La Cucaracha*, *Juana Gallo*, *La Generala* y *La Valentina*, son ejemplos de esto. En todas ellas hay una normalización del personaje femenino a través del enamoramiento; y en *La Cucaracha*, se aúna la maternidad.

El caso de *La Negra Angustias*, como ya dijimos, resulta interesante, por ser la visión femenina de la participación de la mujer en la Revolución. Se nos cuenta la historia de la mulata Angustias (Ma. Elena Marqués), que crece aleccionada por su padre (Eduardo Arozamena) contra las injusticias de los ricos. Sin embargo, no es bien vista en el pueblo por no aceptar el cortejo de los hombres, a quienes abomina. Tras haber asesinado a uno de sus acosadores, huye, para terminar encabezando a un grupo de zapatistas que la nombran *la jefa*, *la coronela*.

El proceso de transformación de la débil y acosada Angustias se da en varios niveles: su vestuario pasa de ropas ligeras y femeninas, típica de Tierra Caliente, a camisa de manga larga, pañuelo al cuello, falda larga y pistola a la cintura (en clara referencia una fotografía de Casasola); verbalmente se vuelve totalmente directiva: ordena, manda y establece el curso de acción del grupo que encabeza. Este proceso de masculinización de Angustias culmina con la reproducción de las actitudes de los hombres que la acompañan: participa de la juerga como una más del grupo de varones; se emborracha, fuma y maldice como cualquiera de ellos. Incluso, un mesero afeminado en la cantina se lamenta porque “el más hombre de todos los que están allí, sea mujer”.

El punto culminante de la película llega con el cuestionamiento sobre su feminidad, una vez más detonado por el enamoramiento de la protagonista. Aquí hay un intento de normalización de las conductas: viste otra vez como mujer, se asea, se vuelve “modosita, suave, buena niña”, a decir del amado. Sin embargo, es rechazada brutalmente por el hombre (Ramón Gay); y, en un acto de dignidad final, asumir su rol de coronela, olvidando su feminidad desdeñada.

Es quizás el único caso en el que la mujer no logra su normalización final; aunque el intento esté allí porque Matilde Landeta no escapa de un sistema de valores que la llevan a presentar a una mujer que renuncia a su esencia femenina para convertirse en macho. Es decir, que el intento de una representación de género más equilibrada, finalmente es traicionado.



En esta página,
Alma Rosa Aguirre.

Still de *Cuando
¡Viva Villa! Es la
muerte* (Ismael
Rodríguez, 1959)

Colección: Fundación

Televisa

En la siguiente
página, fotomontaje
de *Juana Gallo*
(Miguel Zacarías,
1960) Colección:

Filmoteca de la UNAM



Al igual que sucedió con los actores del cine nacional, las actrices icónicas del cine de la Revolución, sirvieron de modelo para la fijación de los estereotipos de la mujer revolucionaria, sobre todo soldaderas o adelitas, y coronelas o generalas.

Reflexión final

Las estrellas del cine nacional sirvieron para vehicular los ideales femeninos y masculinos, en otras palabras, fueron los íconos a emular en cuanto al ser hombre y mujer en México. A través del cine y sus actores y actrices, el Estado acuñó las identidades de género, acordes con las aspiraciones de la nueva nación posrevolucionaria, y según el sesgo de los gobiernos en turno: Cardenismo (1934-1940), con su política nacionalista y socialista; el gobierno de Ávila Camacho (1940-1946), con su idea de la “unidad nacional” usando como arma la alfabetización¹⁵; la industrialización eufórica del alemanismo (1946-1952), contando como punto importante a resaltar la inclusión del derecho al voto de la mujer en 1953; y el desgaste posterior del discurso gubernamental en el que la Revolución triunfalista sólo se vuelve un acicate para el descontento nacional, harto de la corrupción, la crisis económica y la represión.

Como ya vislumbraba Adolfo de la Huerta en esa recomendación que hizo a Emilio El Indio Fernández “el cine es el instrumento más eficaz que ha inventado el hombre para expresarse (...) Haga usted cine nuestro así podrá expresar sus ideas de tal modo que llegue a miles de personas. No tendrá ningún arma superior a ésta. Ningún mensaje tendrá más difusión.”¹⁶ >>

¹⁵ Enrique Suárez Gaona menciona que el “lema ‘que cada uno enseñe a uno’, ejemplifica claramente la intención de convertirlo en otra arma para el logro, a través de todos los medios, de la unidad nacional” (Suárez, *Legitimación*, 1987, p. 85)

¹⁶ Reyes, *Trece*, 1974, p. 22



Entre el amor y la lucha armada

CLAUDIA ARROYO QUIROZ

Desde la segunda década del siglo XX hasta la actualidad, el cine mexicano, ya sea documental o de ficción, ha contribuido a la construcción de imaginarios sobre la Revolución Mexicana. Entre los años 30 y los años 70, se produjo una cantidad considerable de filmes de ficción que tomaron como tema la Revolución y que fueron constituyendo un género fílmico denominado por los críticos como “el Cine de la Revolución Mexicana”. Estos filmes fueron expresando distintas concepciones sobre el periodo histórico en cuestión. En términos generales, se puede decir que si en los años 30 hubo una tendencia que expresó una visión pesimista sobre la Revolución, en los años 40 y 50 predominó un discurso celebratorio, y en los años 60 y 70 emergió una mirada desencantada.

Estas concepciones estuvieron en cierto sentido orientadas por la naturaleza del proceso de construcción y consolidación del Estado post-revolucionario, que incluyó la alineación del gobierno cardenista hacia la izquierda en los años 30, el viraje conservador de los regímenes de los años 40 y la crisis del Estado priísta en los años 60 y 70. Las condiciones de producción del cine también constituyeron un factor que intervino en la orientación de ciertos discursos, marcando una diferencia entre un cine más independiente y otro más inserto en las dinámicas de una industria patrocinada por el Estado.

En muchos de los filmes de la Revolución, el amor romántico aparece como un tema importante. Las vicisitudes amorosas de los personajes protagonistas suelen estar muy presentes y, en ocasiones, incluso resultan ser determinantes en el desarrollo de la narrativa. El amor romántico ha sido percibido por algunos críticos como un tema que banaliza la representación de la Revolución en este género fílmico, ya que, según su perspectiva, este tema opaca la dimensión política de la historia y, por tanto, distrae al espectador de lo verdaderamente importante. Este ensayo, sin embargo, propone una lectura distinta del amor romántico en el cine de la Revolución, al considerarlo como un aspecto integral de este discurso fílmico y ficcional sobre la historia que, en vez de banalizar lo político, tiene implicaciones discursivas propias y, en diversos casos, funciona como un elemento sintomático de la concepción sobre la Revolución expresada por los filmes. En ese sentido, se puede observar, en general, una correlación entre el devenir de la pareja amorosa y la concepción histórica del filme, de tal manera que la formación exitosa de la pareja funciona como signo de una visión celebratoria del evento histórico en cuestión, mientras que el fracaso o desintegración de la pareja suele formar parte de una perspectiva más bien pesimista y desencantada sobre dicho evento.

María Félix. *Still*
de *Río Escondido*
(Emilio Fernández,
1947) Colección:
Fundación Televisa

La pareja fallida del cine de los años 30

En el cine de los años 30 surge una tendencia que ofrece una visión desencantada sobre la Revolución, al caracterizarla como un evento fisurado por el desencuentro entre las diferentes facciones o por limitaciones de los participantes en la lucha. En particular, dentro de esa tendencia se percibe que la Revolución estuvo fisurada por los siguientes factores: la disputa entre las facciones revolucionarias, en el caso de la traición perpetrada por el carrancismo hacia el zapatismo en *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1934; adaptación de la novela homónima de Mauricio Magdaleno); el sinsentido de una lucha que sólo implica muerte y violencia, respecto a las fatalidades experimentadas por el grupo de villistas los Leones de San Pablo en *¡Vámonos con Pancho Villa!* (Fernando de Fuentes, 1935; adaptación de la novela homónima de Rafael F. Muñoz); y las debilidades de la facción villista, como la falta de claridad respecto al sentido de la lucha, presente en la tropa liderada por Demetrio Macías en *Los de abajo* (Chano Urueta, 1940; adaptación de la novela homónima de Mariano Azuela).

Esta visión desencantada se expresa en el ámbito del amor romántico, en la imposibilidad de formación de la pareja o en su desintegración. En *El compadre Mendoza*, el romance que surge entre el general zapatista Felipe Nieto y Lolita, la esposa del hacendado Rosalío Mendoza, se ve obstaculizado no sólo por la situación marital de ella sino por el asesinato de Felipe perpetrado por los carrancistas y facilitado por Rosalío. En *¡Vámonos con Pancho Villa!* la pareja existe pero es destruida por el mismo Villa al final del filme, cuando asesina cruelmente a la esposa del último de los Leones de San Pablo, para eliminar las ataduras que le impidieran a éste reincorporarse a la lucha revolucionaria. En el caso de *Los de abajo*, el amor de la campesina Camila por el médico Luis Cervantes no es correspondido, mientras que la relación que finalmente se establece entre ella y el líder villista Demetrio, así como el matrimonio original del mismo Demetrio, son desintegrados por la muerte de él en la batalla final entre su tropa y los federales.

En este fracaso de la pareja en el cine de los años 30, el amor entre gente de clases diferentes aparece como algo imposible de lograr. Esto sucede tanto en *El compadre Mendoza*, en el romance secreto entre el zapatista y la esposa del hacendado, como en *Los de abajo*, en el enamoramiento frustrado de la campesina por el médico de clase media. En este filme, Luis Cervantes rechaza a la campesina y la incita a corresponder al amor del líder de la tropa, Demetrio, un campesino como ella. En el cine de los años 30, la pareja romántica se encuentra entonces imposibilitada tanto por la violencia revolucionaria como por la diferencia social. El amor frustrado forma parte de la visión pesimista sobre la Revolución expresada por estos filmes.



Lupita Gallardo.
Still de *Cielito
lindo* (Miguel M.
Delgado, 1936)
Colección: Filmoteca de
la UNAM



Arriba a la izquierda, Pepe Ortiz. *Still* de *Cielito lindo* (Miguel M. Delgado, 1936)
 Colección: Filmoteca de la UNAM;
 a la derecha, Dolores del Río.
 Colección: Fundación Televisa;
 abajo, cartel de *La Valentina* (Martín de Lucenay, 1938)
 Colección: Fundación Televisa



Este pesimismo empezará a ser reemplazado desde fines de esa década por una tendencia más optimista que se consolidará en los años 40. Filmes como *La Valentina* (Martín de Lucenay, 1938) y *Con los Dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939) le conceden un espacio considerable al tema del amor y lo resuelven de manera positiva. En el primero, un duelo entre dos hombres por el amor de Valentina (Esperanza Baur) se extiende durante toda la narrativa y es finalmente ganado por El Tigre (Jorge Negrete) a quien ella corresponde. Es significativo que, al resolverse el duelo y formarse la pareja, la acción revolucionaria de El Tigre cesa y comienza una etapa de armonía tanto en la producción agrícola de su propiedad como en su vida marital y doméstica. El conflicto amoroso funciona aquí como el elemento que le da sentido a la participación del héroe en el conflicto revolucionario. Por su parte, *Con los Dorados de Villa* (Raúl de Anda, 1939) narra las peripecias de tres Dorados de Villa, concentrándose en destacar más su virilidad que su acción revolucionaria. A la vez, la narrativa desarrolla el romance entre uno de ellos, el Mayor Pedro (Pedro Armendáriz) y una joven, Rosa (Susana Cora). La secuencia final donde Rosa sigue a la tropa junto con el resto de las mujeres, prefigura al personaje de la soldadera que se volvería un ícono del cine de la Revolución de los años 40.

La pareja romántica de los años 40 y 50

El cine de los años 40 continuará el discurso optimista de *La Valentina* y *Con los Dorados de Villa* y lo llevará a su punto más álgido en la historia del género, a través de la celebración de la Revolución como el evento que permitió el nacimiento de una nación moderna y progresista. Como parte de este discurso, algunos filmes expresan un interés por suavizar las tensiones entre las clases sociales, a diferencia de la comedia ranchera, otro género surgido en la Época de Oro, que niega la existencia de dichas tensiones y aboga por una sociedad basada en la diferencia de clases, como observa Anne Doremus¹.

En los años 40, el cine de la Revolución celebra a este evento histórico en buena medida por medio de narrativas centradas en los conflictos que surgen en torno a la formación de la pareja romántica, los cuales son causados por factores como la presencia de un rival o la oposición de la familia, motivada por prejuicios sociales. En estas narrativas, los conflictos amorosos suelen tener más espacio que los eventos revolucionarios. Esto explica porqué algunos críticos como Carlos Monsiváis y Emilio García Riera consideraron que estos filmes hacen un tratamiento superficial de la Revolución, ya que, desde su perspectiva, la usan solamente como un escenario dramático y un tema estético². Sin embargo, resultan más productivos los análisis de estos filmes realizados por investigadoras como Julianne Burton-Carvajal (1997) y Anne Doremus (2001), quienes no descartan al conflicto amoroso como un elemento superficial sino que más bien le otorgan una dimensión simbólica, ya que interpretan a la pareja romántica como una alegoría de la nación post-revolucionaria. En este sentido, el proceso a través del cual los enamorados vencen los obstáculos y consuman

¹ Doremus, "Social", 2001

² Monsiváis, "Notas", 1981; y García Riera, *Breve*, 1998)



En esta página, Jorge Negrete y Esperanza Baur. *Still* de *La Valentina* (Martín de Lucenay, 1938) Colección:

Fundación Televisa
En la siguiente página, a la izquierda, Pedro Infante y Blanca Estela Pavón. *Still* de *La mujer que yo perdí* (Roberto Rodríguez, 1949) Colección: Fundación Televisa

A la derecha, cartel de *La mujer que yo perdí* (Roberto Rodríguez, 1949) Colección: Fundación Televisa



su unión como pareja y como familia puede ser interpretado simbólicamente como el proceso de fundación de la nueva nación revolucionaria.

En estos filmes, la representación de la Revolución se encuentra enmarcada por las necesidades del discurso nacionalista existente en los años 40, es decir, por la necesidad de construir la imagen de una nación sólida y unida, simbolizada en las figuras de la pareja y la familia. Esta necesidad estuvo motivada, en parte, por un deseo de mantener la estabilidad política y social a la luz de las tensiones generadas por las políticas cardenistas de los años 30. La figura de la pareja romántica como elemento central de la narrativa, que simboliza a la nación revolucionaria, está presente en los siguientes cuatro filmes: *Flor Silvestre* (Emilio Fernández, 1943), *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946), *Si Adelita se fuera con otro* (Chano Urueta, 1948) y *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1950).

Al realizar *Flor Silvestre* y *Enamorada*, Emilio Fernández y su equipo de cineastas hicieron una contribución clave al cine de la Revolución, ya que se trata de narrativas cuya mirada sobre la historia está expresada con fuerza dramática y con una estética sofisticada. En ambos filmes, la pareja romántica funciona como vehículo para expresar un discurso que aboga por la reconciliación de las clases sociales. En *Flor Silvestre*, un matrimonio formado por un hacendado (José Luis/Pedro Armendáriz) y una campesina (Esperanza/Dolores del Río) se enfrenta al rechazo de sus familias causado por prejuicios de clase. Esta historia es narrada en un presente post-revolucionario por la campesina a su hijo quien, vestido de militar, simboliza la estabilidad del Estado post-revolucionario. En *Enamorada*, un general zapatista (José Juan/Pedro Armendáriz) se enamora de una mujer de clase alta de provincia (Beatriz/María Félix) quien, si en un



principio lo rechaza, al final decide renunciar a su vida acomodada para seguirlo en la lucha revolucionaria.

En estos filmes, la distancia entre una clase social y otra se va acortando y disolviendo a través de diversas estrategias de representación entre las que destacan primeros planos de los rostros de los protagonistas, que exaltan sus nobles sentimientos y virtudes. Estos planos están, a su vez, conectados entre sí, constituyendo un “montaje afectivo”³ por medio del cual se tejen los lazos afectivos entre los personajes pertenecientes a diferentes clases sociales. Otro recurso utilizado en la formación de vínculos entre las clases es la inclusión de la canción popular romántica, que cumple dos funciones distintas: exaltar las virtudes morales del campesino, en el caso de la canción “Flor Silvestre” que define metafóricamente a Esperanza como una flor rústica pero llena de cualidades (modestia, naturalidad y espiritualidad)⁴; y colapsar las resistencias de la persona pudiente, por medio de la canción “La Malagueña” que contribuye a disipar la actitud defensiva de Beatriz, al caracterizar al amor como una riqueza moral más importante que la riqueza material.

En esta página,
Jorge Negrete y
Esperanza Baur.
Still de *La Valentina*
(Martín de Lucenay,
1938) Colección:
Fundación Televisa
En la siguiente
página, María
Félix y Pedro
Armendáriz. *Still*
de *Enamorada*
(Emilio Fernández,
1946) Colección:
Fundación Televisa

³ Deleuze, *Cinema*, 1986

⁴ Para un análisis detallado de la formación de lazos afectivos entre las clases sociales en *Flor Silvestre*, véase mi artículo “Imágenes de la nación en el melodrama revolucionario de la Época de Oro: el caso del cine de Emilio Fernández” (Arroyo, *México*, en prensa).



Si Adelita se fuera con otro (Chano Urueta, 1948) continuó el énfasis en la figura de la pareja romántica, a través de la historia de Pancho Portillo (Jorge Negrete), un general villista, y su novia Adelita (Gloria Marín), quienes tienen que librarse de las intrigas creadas por un pretendiente de ella, el latifundista Rubén. Después de estar separados un tiempo debido a estas intrigas, al final la pareja se reencuentra en un campamento villista donde ella da a luz a su hijo. El niño, que es enaltecido por el mismo Pancho Villa como su ahijado, podría ser interpretado como una alegoría del nuevo México que ha nacido de la Revolución.

Por su parte, *Las mujeres de mi general* (Ismael Rodríguez, 1951) se centra en el tipo de mujer que el general revolucionario Juan Zepeda (Pedro Infante) debe elegir, ya que se debate entre una rica, rubia y refinada pero adúltera (Carlota/Chula Prieto), y una ranchera morena, humilde y digna (Lupe/Lilia Prado). La elección final del general por la ranchera conlleva una exaltación de la clase popular como virtuosa, valoración frecuente en el cine de la Época de Oro. La última secuencia del filme muestra a la pareja disparando una metralleta durante una batalla, ella con su hija en la espalda, y ambos riendo eufóricamente en una especie de éxtasis generado por su participación en la lucha revolucionaria y, por ende, por su contribución al cambio social.



En estas cuatro películas, la pareja romántica está formada por un hombre que participa activamente en la Revolución, casi siempre como general, y una mujer que está dispuesta a seguirlo en la lucha. La figura de la pareja condensa aquí un discurso sobre las identidades de género que expresa una constante preocupación por establecer cuáles deben ser los roles de hombres y mujeres tanto en lo público como en lo privado. Mientras que el líder revolucionario está caracterizado con atributos de virilidad, valentía y galantería, la mujer es representada como una soldadera virtuosa, casta y comprometida con su hombre.

En estos filmes, la formación de la pareja romántica ocurre por medio de una narración melodramática que enfatiza la expresión de los sentimientos de los personajes. Con esto se busca movilizar emociones en el espectador, por ejemplo en relación a la incertidumbre generada por las intrigas que dificultan la formación y la estabilidad de la pareja. Es evidente también que la presencia de las estrellas encarnando a los héroes y heroínas revolucionarios es un componente que contribuyó al éxito de los filmes entre las audiencias de la época.

Cabe mencionar que, si bien el melodrama revolucionario centrado en la pareja romántica exitosa fue una tendencia constante en los años 40, existen excepciones que ofrecen un discurso distinto, como *La Negra Angustias* (Matilde Landeta, 1949), donde la formación de una pareja alegórica de la unidad nacional se ve frustrada por

En esta página, María Elena Marqués. Fotomontaje de *La Negra Angustias* (Matilde Landeta, 1946) Colección: Filmoteca de la UNAM María Elena Marqués y Roberto Silva. Still de *La pajarrera* (Emilio Gómez Muriel, 1945) Colección: Fundación Televisa



una visión de la diferencia social y racial como un problema irreconciliable. La Negra Angustias es una generala zapatista, de extracción humilde y de tez oscura, que se enamora de su maestro alfabetizador, un hombre letrado, rubio, proveniente de la ciudad, quien la rechaza por miedo a que la diferencia social y racial existente entre ellos pudiera ser motivo de repudio social.

El cine de los años 50 continuó celebrando la Revolución y otorgándole un espacio muy significativo al tema de las relaciones amorosas, aunque a la vez se nota en él una disminución en el discurso nacionalista, que se expresa, entre otras cosas, en la ausencia de una pareja alegórica de la unidad nacional. *La Escondida* (Roberto Gavaldón, 1950) denuncia la explotación latifundista y la política represiva del porfiriato, y simpatiza con el movimiento campesino revolucionario, por medio de la historia de Felipe (Pedro Armendáriz), un peón de hacienda que, tras ser obligado a formar parte del ejército porfirista y más tarde enlistarse como general maderista, finalmente se une al zapatismo. En el centro de la narrativa está la relación de Felipe con Gabriela (María Félix), una mujer que se distingue de la soldadera virtuosa de los años 40, por no esperar a su hombre de manera incondicional. Al ausentarse Felipe dos años por su actividad militar, Gabriela opta por una vida acomodada y frívola y, aunque luego se reencuentra con su novio y lo acompaña en su lucha revolucionaria, al final muere trágicamente en una batalla.

En esta página,
fotomontaje de *Flor
Silvestre* (Emilio
Fernández, 1943)

Colección: Fundación
Televisa

En la siguiente
página arriba,
fotomontaje de *Así
era Pancho Villa*
(Ismael Rodríguez,
1957) Colección:

Filmoteca de la UNAM

Abajo, Wallace
Beery y actores. *Still
de Viva Villa!* (Jack
Conway y Howard
Hawks, 1934)

Colección: Fundación

Televisa



Por su parte, *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958) hará menos énfasis que *La Escondida* en las causas de la Revolución y se concentrará más en expresar un discurso sobre los roles de género, por medio de figuras clave del sistema de estrella de la Época de Oro. Las vicisitudes del coronel villista Zeta, quien desplaza a los carrancistas del mando de un pueblo, servirán para construir al líder revolucionario como ícono de la masculinidad. Esto se pone de manifiesto en la puesta en escena, tanto en el duelo en que Zeta vence a su rival Valentín Razo (Pedro Armendáriz), como en la supremacía del mismo coronel villista sobre la mujer, tanto en la versión enérgica y masculinizada de la líder revolucionaria *La Cucaracha* (María Félix) como en la figura débil y sumisa de Isabel (Dolores del Río), una mujer pudiente que se ve obligada a unirse al levantamiento.

El cine de la Revolución de los años 50 da cuenta también de cómo la moral tradicional de los años 40 se fue quedando atrás, abriéndose el espacio para una representación más rica y compleja del erotismo y del sexo, si bien ésta se encontraba enmarcada por la cultura patriarcal. La vida romántica y sexualmente invisible de Esperanza y José Luis en *Flor Silvestre* es reemplazada en la década siguiente por relaciones de pareja con encuentros eróticos donde el hombre somete físicamente a la mujer, como en las escenas de los filmes recién descritos donde Gabriela y *La Cucaracha* (ambas interpretadas por María Félix) son golpeadas y luego seducidas por Felipe (Pedro Armendáriz) y el Coronel Zeta (Emilio Fernández), respectivamente.

En el cine de la Revolución de fines de los años 50 y de los años 60 surge también una serie de filmes centrados en la figura de líderes masculinos y femeninos, interpretados por las figuras más emblemáticas del sistema de estrella nacional de entonces.



En el caso del líder masculino se encuentra, por ejemplo, la trilogía de Ismael Rodríguez sobre la vida de Pancho Villa, con la interpretación de Pedro Armendariz (*Así era Pancho Villa*, 1957; *Cuando ¡Viva Villa...! es la muerte*, 1958; *Pancho Villa y la Valentina*, 1960), la cual exalta los rasgos y valores morales del caudillo del norte, a través de episodios cortos que incluyen eventos amorosos y que caracterizan a Villa como “una mezcla de brutalidad y sensibilidad social”, como observa Álvaro Vázquez Mantecón⁵.

Por su parte, la figura de la dirigente revolucionaria será interpretada por María Félix, en filmes como *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1962), *La Valentina* (Rogelio González, 1965), y *La generala* (Juan Ibáñez, 1970), donde el tema amoroso sigue teniendo mucho espacio, aunque en ellos la pareja romántica idealizada de los años 40 es sustituida por el carácter enérgico de la protagonista, que determina la forma en que los conflictos, tanto amorosos como políticos, se resuelven.

Algunos de estos filmes siguen expresando una visión positiva de la Revolución como el evento que permitió la entrada de la nación en el camino del progreso, a tono con el discurso modernizador que se configuró desde el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952). Ejemplo de esto es el caso de *Juana Gallo* donde, al final del filme, una voz en off codifica la muerte de los revolucionarios como un sacrificio que permitió el nacimiento de una nación moderna:

“Muchos moriremos en esta Revolución para que un día cada campesino tenga una parcela suya, para que se levanten escuelas y universidades donde los niños y los jóvenes desarrollen sus cuerpos y sus espíritus, para que se abran caminos y carreteras, y se construyan presas, se multipliquen las industrias y crezcan las ciudades, para que en el ancho suelo que cubre nuestra bandera cada uno tenga la libertad y la esperanza de ser algo, de ser alguien”.

Mientras escuchamos a esta voz en off se nos muestran imágenes de campos cultivados, de la Ciudad Universitaria recién construida en el sur del Distrito Federal, así como planos panorámicos de carreteras, presas, fábricas y de la capital del país, para derivar, por último, en planos del rostro de Juana Gallo (María Félix) emocionada, mientras dirige a un grupo de revolucionarios a caballo.

⁵ Vázquez Mantecón, “Encuadre”, 2010, pp. 26-34.



La desintegración y la ausencia de la pareja romántica en los años 60 y 70

El cine de los años 60 y 70 articuló una nueva mirada sobre la Revolución que contrastó marcadamente con el melodrama de las décadas anteriores. Esto se dio en el contexto de la crisis del Estado post-revolucionario en el que emergieron discursos críticos contra el nacionalismo revolucionario, así como movimientos sociales de oposición que fueron reprimidos por el régimen priísta. Ese cine proyectó una mirada crítica sobre el discurso celebratorio de la Revolución, en la que el melodrama, el nacionalismo, la narrativa de progreso y la prescripción sobre los roles de género fueron desplazados por un acercamiento que hizo énfasis en las causas de injusticia social que desataron la lucha revolucionaria. Al enfatizar esto, los filmes apuntaban, de manera implícita, a la vigencia de la desigualdad social en el México contemporáneo y, por lo tanto, al fracaso de los gobiernos post-revolucionarios en satisfacer las demandas de cambio social surgidas desde la Revolución.

En el cine de este periodo ya no hubo una exaltación ni de la pareja romántica ni de los líderes revolucionarios sino más bien una caracterización de la Revolución como una consecuencia lógica de la explotación y de la pobreza y como un evento caótico y lleno de violencia. Así, en vez de la formación de la pareja amorosa, presenciamos su desintegración, como en *La soldadera* (José Bolaños, 1966), donde Lázara (Silvia Pinal) pierde a su esposo, un soldado federal, en un enfrentamiento contra los villistas, para pasar a ser la mujer del líder de la tropa villista vencedora, el general Nicolás (Narciso Busquets). Pero esta nueva pareja también es desintegrada, ya que él muere en una batalla contra los carrancistas, lo cual esfuma la fantasía de Lázara de conseguir una casa propia al final de la guerra.



El tono desencantado de *La soldadera* se hace evidente en otros filmes de este periodo, tales como la primera adaptación de la novela de Juan Rulfo *Pedro Páramo* en el filme homónimo de Carlos Velo (1966), donde el desencanto se expresa tanto en la denuncia de la persistencia del caciquismo en el México rural postrevolucionario como en la ausencia de una pareja armónica. *El principio*, (Gonzalo Martínez, 1973) incluye episodios amorosos y eróticos pero la narración no se concentra en construir una pareja romántica sólida sino en resaltar la figura del cacique despótico (Ernesto/ Narciso Busquets), en un intento de explicar las causas del estallido de la guerra civil. Esto se narra en retrospectiva, desde el punto de vista del hijo del cacique (David/ Fernando Balzaretti) quien, a su regreso de una estancia de varios años en Europa, se une al levantamiento villista.

Esta narración de lo histórico desde la perspectiva de un agente en cierta medida externo a la lucha e identificado con la causa popular, está presente también en *Reed, México insurgente*, (Paul Leduc, 1970), donde el periodista estadounidense John Reed sigue a la tropa del general villista Urbina en Durango por un año y medio y termina involucrándose afectivamente con los revolucionarios. Pero la identificación de Reed con los villistas no resulta en una celebración de la Revolución como una totalidad, sino en una apreciación implícita de la lucha popular como evento cotidiano, como experiencia subjetiva del compañerismo, la precariedad, el riesgo y la violencia. Y esta apreciación es transmitida a través de la mirada sepia de la “cámara-conciencia”⁶

En la página anterior arriba, María Félix y Jorge Mistral. *Still* de *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960) Colección: Filmoteca de la UNAM; abajo, cartel de *La Soldadera* (José Bolaños, 1966. Colección: Filmoteca de la UNAM
En esta página, Evangelina Martínez. *Still* de *El principio* (Gonzalo Martínez Ortega, 1972) Colección: Filmoteca de la UNAM

⁶ Deleuze, Cinema, 1986.



que observa la cotidianidad con fluidez, incluyendo los momentos de interacción entre los revolucionarios y las soldaderas, como la fiesta donde los villistas y Reed mismo bailan animadamente en parejas, o la secuencia donde Reed asila a una joven soldadera que ha perdido a su hombre, logrando un registro intimista de la sensualidad experimentada en el contexto revolucionario.

La visión desencantada de la Revolución expresada por *La soldadera* y *Pedro Páramo* (1966) será continuada por *Los de abajo* (Servando González, 1976), la segunda adaptación filmica de la novela de

Mariano Azuela. González reproduce el tema de las limitaciones culturales y morales de los villistas, al repetir las escenas de la tropa comiendo burdamente, emborrachándose, saqueando desaforadamente y abusando de la mujer. A tono con el discurso de reivindicación social común en los años 70, el filme pone más énfasis en las causas de la Revolución que la adaptación de Urueta de 1940, a través tanto del discurso de Cervantes, como de la inclusión de secuencias documentales de tropas villistas en batalla, en las que una voz en off que alude a Villa dice “repártanle el maíz a los pobres”. Guardando fidelidad a los textos de Azuela y Urueta, el filme mantiene la ausencia de una pareja romántica funcional, aunque, a diferencia de los primeros, en el filme de González la sexualidad se torna visible, por ejemplo, en la secuencia de la fiesta en la casa apropiada por la tropa de Demetrio donde desnudos y escenas de sexo muestran cómo la representabilidad de ciertas cuestiones morales se había expandido significativamente en el cine de los años 70.

Reflexión final

Entre las tendencias discursivas principales del cine de la Revolución encontramos entonces un momento de pesimismo en los años 30, seguido por un periodo de celebración en las décadas de los años 40 y 50, para continuar con la mirada desencantada de los años 60 y 70. Es importante mencionar que buena parte del cine pesimista de los años 30 y 60-70 está basada en la Novela de la Revolución, un género que comprende un amplio conjunto de obras producidas desde los inicios de la guerra civil hasta principios de los años 60, que, de acuerdo con Carlos Monsiváis, comparten un “arduo pesimismo respecto a los alcances positivos de la transformación nacional”⁷. Como hemos visto, en el cine de los años 30 y años 60-70 el desencanto se expresa en el tema del amor romántico, lo cual sucede también en la Novela de la Revolución, ya sea en la imposibilidad de formación de la pareja (*Los de Abajo*, Mariano Azuela), en su desintegración (*El luto humano*, José Revueltas) o en la ausencia de una pareja armónica y sólida (*Pedro Páramo*, Juan Rulfo).

En el cine de la Revolución, el amor romántico aparece como un tema importante que, en vez de banalizar la dimensión política de la historia, le otorga un cauce narrativo de acuerdo con las necesidades discursivas propias de cada filme. En

⁷ Monsiváis, “Notas “, 1981, p.1446.

muchos casos, las vicisitudes amorosas de los personajes protagonistas buscan movilizar emociones en el espectador, con el fin de generar identificación hacia la visión sobre la Revolución expresada por el filme. Respecto al cine de los años 30, en *El compadre Mendoza*, por ejemplo, el amor secreto entre el general zapatista y la esposa del hacendado es un aspecto clave que le imprime más fuerza dramática a la narrativa, resaltando la traición y la violencia perpetradas por una facción revolucionaria (carrancismo) hacia otra (zapatismo). En el cine de los años 40, *Flor Silvestre* ilustra la potencia del melodrama en la expresión de ciertas ideas sobre lo histórico y lo social, como en el caso de la acentuada expresión del amor de la campesina por el hacendado, que busca generar en el espectador simpatía por la idea de armonizar la diferencia social, al construir vínculos

afectivos entre gente de clases sociales distintas. En relación al desencanto de los años 60, vemos cómo en *La soldadera*, por ejemplo, tanto el amor de Lázara por su esposo como el afecto que llega a tener por el general villista a quien sigue en la lucha, permiten acentuar la imagen de desolación y caos de la Revolución, ya que ambos mueren en batallas, dejándola a ella en una situación de soledad, tristeza e incertidumbre.

En términos generales, en el cine de la Revolución se puede observar, entonces, una correlación entre el devenir de la pareja amorosa y la concepción histórica de los filmes, donde la pareja exitosa es signo de celebración, y la pareja fallida, síntoma de pesimismo. Es importante subrayar que la especificidad de las perspectivas sobre la Revolución expresadas por el cine obedece a diversos factores históricos que configuraron esas concepciones sobre la historia en ciertos sectores de la sociedad, en cada uno de los periodos estudiados. El paso de una perspectiva a otra habla del surgimiento de una nueva configuración discursiva en torno a la manera de concebir la historia. Con cada configuración discursiva surgen, a su vez, maneras distintas de representar los contenidos históricos en el nivel textual, de acuerdo con los recursos formales y sensibilidades existentes en el contexto de producción de los textos filmicos. En este sentido, se puede agregar que los significados producidos por los filmes no sólo expresan las concepciones individuales de los cineastas sino que forman parte de discursos sociales más amplios sobre la historia de la Revolución y del proceso de construcción de la nación del siglo XX en general. Como explica Stuart Hall, “los sujetos pueden producir textos particulares, pero están operando dentro de los límites de la episteme, de la formación discursiva, del régimen de verdad, de un periodo y una cultura particulares” (1997:55)⁸. >>



En la página anterior, Julissa. *Still* de *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1966)

Colección: Filmoteca de la UNAM

En esta página, Pedro Armendáriz y Rita Macedo.

Still de *La casa colorada* (Miguel Morayta, 1947)

Colección: Filmoteca de la UNAM

⁸ Hall, “Work”, 1997.

7—

Mirada extranjera



700-224 H

La mirada de los otros: el cine extranjero de la Revolución Mexicana

RAÚL MIRANDA LÓPEZ

“La Revolución Mexicana seguía golpeando fuertemente los tendones internacionales, y escritores, reporteros a sueldo de todas las divisas y aventureros de todas las layas reanudaban el diapasón de sus versiones.”

Mauricio Magdaleno

La Revolución Mexicana siempre ejerció una profunda fascinación sobre el imaginario cinematográfico de variados países. El movimiento de insurrección armada del segundo decenio del siglo XX en México, se adueñó, en diversas épocas, de la imaginación de disímiles cineastas. No era para menos: el escenario romántico, exótico, anárquico, melodramático, aventurero, necrófilo (pero a la vez vitalista) que emanaba de la revuelta mexicana, impulsó temas como la lucha de clases, el anticlericalismo, el bandido social, el mercenario, la frontera y lo mexicano. Todo lo anterior se articuló, en visiones desquiciadas en las que la realidad histórica era lo de menos, y la realidad geográfica distaba mucho de ser un tema de la historia patria, para convertirse en un paisaje poblado de mexicanos rapaces, de brutalidad manifiesta y de bárbaros y salvajes filibusteros, aunque también aparecían retratos de luchadores sociales empeñados en las causas justas: los nobles revolucionarios.

History in the Stories: Hollywood y la Revolución Mexicana

“... sobre qué se puede aprender al ver hechos históricos en fotogramas.”

Robert A. Rosenstone

Hollywood trató el tópico a lo largo de muchas décadas: una de las películas inaugurales fue *The Life of General Villa* (1914), financiada por la Mutual Film Corporation, una empresa de banqueros de Wall Street. A cargo de la producción se encontraba nada menos que el pionero de la gramática cinematográfica, David W. Griffith. La cinta mezclaba elementos de ficción y documental; se había firmado un contrato de exclusividad con el mismo Villa para filmar algunas de sus batallas y a cambio el revolucionario recibiría un porcentaje de la explotación comercial de la película. Un furgón completo fue acondicionado para la Mutual en el tren de la División del Norte tras la firma del contrato para rodar las hazañas del Centauro del Norte.¹ Una de las batallas fue la de Ojinaga, de la que se ha señalado se retrasó en su ejecución debido a que se solicitó que la filmación se pudiera efectuar con luz diurna para que fuera mejor enfocada. Al Villa joven lo interpretaba Raoul Walsh, quien, en sus memorias, se adjudica la realización total de la película, sin reconocer al director Christy Cabanne. La cinta, hoy leyenda y de la que se conservan sólo fragmentos, es un testimonio de la sagacidad de Villa con respecto a la construcción de su imagen a través de este poderoso medio, el cinematógrafo.

Pero esta no fue la única producción norteamericana de la época: múltiples noticieros, reportajes y películas de ficción se produjeron durante el levantamiento armado

Wallace Beery. *Still de Viva Villa!* (Jack Conway y Howard Hawks, 1934).

¹ Delgadillo, *Mirada*, 2000.

(1910-1917). El recuento de esos filmes ha sido muy complicado; no obstante, investigadores como Margarita de Orellana y Aurelio de los Reyes se abocaron a realizarlo.² Algunas de las cintas que estos autores señalan son: *The Mexican Joan of Arc* (1911); *Barbarous Mexico* (1913); *Mexican War Pictures* (1913); *War with Huerta* (1914); *Villa, Dead or Alive* (1916); *What is a Mexican?*; *Following the Flag in Mexico*. *Villa at Any Cost* (1916).

En la década de los 20 se dio continuidad en la construcción del estereotipo más arraigado sobre México en el cine estadounidense: el bandido. Aparecían en revistas, como *The Black Mask*, lanzada en 1920, portadas con terribles forajidos mexicanos y la oferta de recompensa por su captura. Esta construcción en el imaginario fílmico era ambivalente, ya que coexistían las realizaciones en torno a la figura de Pancho Villa entremezcladas con las dedicadas al justiciero de la resistencia latina decimonónica en contra de los anglos, Joaquín Murrieta. También surgían bandidos cantarines, mujeriegos y carismáticos en la geografía fronteriza con México, como el Cisco Kid, interpretado por Warren Baxter, en el primer western sonoro, *In Old Arizona* (Irving Cummings y Raoul Walsh, 1928). El personaje del Cisco Kid, vestido de charro, se convertirá en serial fílmico y se le añadirá un personaje comparsa, el mexicano Pancho.

Otro estereotipo lo fue el *greaser* (literalmente, grasiento). Esta “figura retórica” tenía una larga factura desde las dos primeras décadas del siglo XX y no sólo ideológica, sino como un espejo de la “otredad”, o dicho más antropológicamente, como construcción cultural, por parte de la cinematografía norteamericana hacia México y los mexicanos.³

Tanta ignominia y tanta reconsideración benevolente con la imagen del mexicano, permitían una visión ambigua en las producciones sobre bandidos insurrectos, al punto que, en la década de los 30, se hizo visible la causa de la revuelta social mediante la representación del abuso de los hacendados porfiristas, como en el segmento “Maguey” del filme inconcluso *¡Que viva México!* (1931), de capital estadounidense y dirigido por el soviético Sergei Eisenstein.

En la década de los 30 Hollywood vuelve a insistir sobre el tema de la Revolución de su vecino país, con la popular película *Viva Villa!* (Jack Conway y Howard Hawks, 1934), cinta filmada en México, cuya realización tuvo una serie de contratiempos. La película se inscribía en la nueva política de acercamiento del gobierno de Roosevelt hacia América Latina. El filme no fue bien visto aquí, entre otras circunstancias, por el hecho de que el actor Wallace Beery interpretara a Villa. Beery, estrella de Hollywood, ya había representado papeles de mexicanos, retratados como bonachones, sucios y desalmados, dando como resultado un subgénero despectivamente llamado “enchilada cuatrera”. Pero no era la primera vez que este legendario actor interpretaba a Villa: lo había sido en un papel de reparto en la película *Patria* (Irene Castle, 1917). *Viva Villa!* fue exhibida exitosamente en gran parte del mundo. El simpático y mal encarado Beery proporcionó al público una presencia torva, pero de buen corazón, del mítico revolucionario mexicano. Gracias a la película se escucharía en el mundo la popular canción “La cucaracha”.

En otra película de esa década, *Under Strange Flags* (Irving Willat, 1937), Pancho Villa y sus huestes se ven involucrados en los intereses mineros norteamericanos en México. El actor Maurice Black interpretaba a Villa, mientras que un muy joven Anthony Quinn hacía el papel de un soldado rebelde.



² Orellana, *Mirada* 1999 y Reyes, *Con Villa*, 1992.

³ Maciel, *Bandolero*, 2000.



Al término de la Segunda Guerra Mundial, dos consumados directores de Hollywood, John Ford y John Huston, filman sus visiones personales del paisaje y la gente mexicana. Ford adapta la novela del escritor católico Graham Greene, *El poder y la gloria* y el libro de reportajes o memorias *Caminos sin ley* del mismo autor para rodar en 1946 su película *The Fugitive* (1947), acerca de la persecución de

En la página anterior, cartel de *Viva Villa!* (Jack Conway y Howard Hawks, 1934). En esta página, cartel y still de *The Fugitive* (John H. Ford, 1947) Colección: Fundación Televisa

un sacerdote por parte de un gobierno ateo y emanado de la revolución que provocó, en la década de los años 20, el conflicto de la Iglesia con ese nuevo Estado. *The Fugitive* recreaba al México posrevolucionario, y era protagonizada por el famoso actor Henry Fonda. También Dolores del Río y Pedro Armendáriz trabajarían para el virtuoso del *western* estadounidense, John Ford, en este filme “reaccionario”⁴; además de la suntuosa cooperación de los constructores de cintas emblemáticas sobre la Revolución Mexicana: Gabriel Figueroa en la fotografía y Emilio Fernández asistiendo al director.

No sería la única vez que el cine norteamericano tratara el tema de las persecuciones religiosas. En 1971 el director Arthur Lubin, famoso realizador de exitosos seriales televisivos, dirigió *Rain for a Dusty Summer* (también conocida como *Guns of the Revolution*), cinta independiente, de muy relativa estética narrativa, que se refería a la Guerra Cristera y al padre Pro, personaje realmente existente, acusado de sabotaje por el gobierno federal, y fusilado en 1927.

⁴ Un calificativo entrecomillado polémico, de mi parte. Sabida fue la posición republicana y de derecha que mantuvo John Ford casi toda su vida. Su catolicismo le animó a filmar ésta, por lo demás formidable película, para denunciar las persecuciones religiosas, en este caso del Estado mexicano surgido de la Revolución.



Por su parte, Huston adaptará una novela de B. Traven, *El tesoro de la Sierra Madre*. El personaje del bandido, interpretado por *El Indio* Bedoya, y sus huestes de forajidos vistiendo indumentaria de combatientes revolucionarios, nos habla de aquellos grupos que, aprovechando la confusión reinante en el periodo posrevolucionario (la historia se ubica a finales de los años 20), proliferaban dedicándose al bandillaje. La presencia de Bedoya es una de las más significativas representaciones creadas por el cine extranjero, arraigada en el imaginario colectivo acerca del bandolero mexicano (irreverente, sucio, irónico, desalmado, tramposo, oportunista, simpático, vital y feo, o en el orden que se prefiera).

Otra película polémica sería *Viva Zapata!* (1952). El destacado director Elia Kazan presentaba a un Emiliano Zapata que evitaba aparecer como un caudillo-caricatura, tal como lo había sido el Villa de Beery. El Zapata de Kazan tomaba el poder y lo ejercía de manera semejante a como lo hiciera Porfirio Díaz, pero en acto de conciencia, abandonaba el mandato. De esta manera, la cinta se convertía en una parábola política: todas las revoluciones están condenadas al fracaso. Pero además, quizá contradictoriamente, la película contenía reminiscencias de la estética de los cineastas soviéticos Dovjenko y Eisenstein, y del cine del mexicano Emilio Fernández. Una secuencia reproducía el momento justo de la célebre fotografía que capta a Emiliano Zapata y Pancho Villa en la silla presidencial, registro del fotógrafo Víctor Casasola. Pero había





En la página anterior, Anthony Quinn, actor, Harold Gordon y Marlon Brando (sentado) y cartel de *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951).

En esta página a la izquierda, Alfonso *Indio* Bedoya, *still* de *The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston, 1948).

A la derecha, Marlon Brando y Jean Peters. *Still* de *Viva Zapata!* (Elia Kazan, 1951).

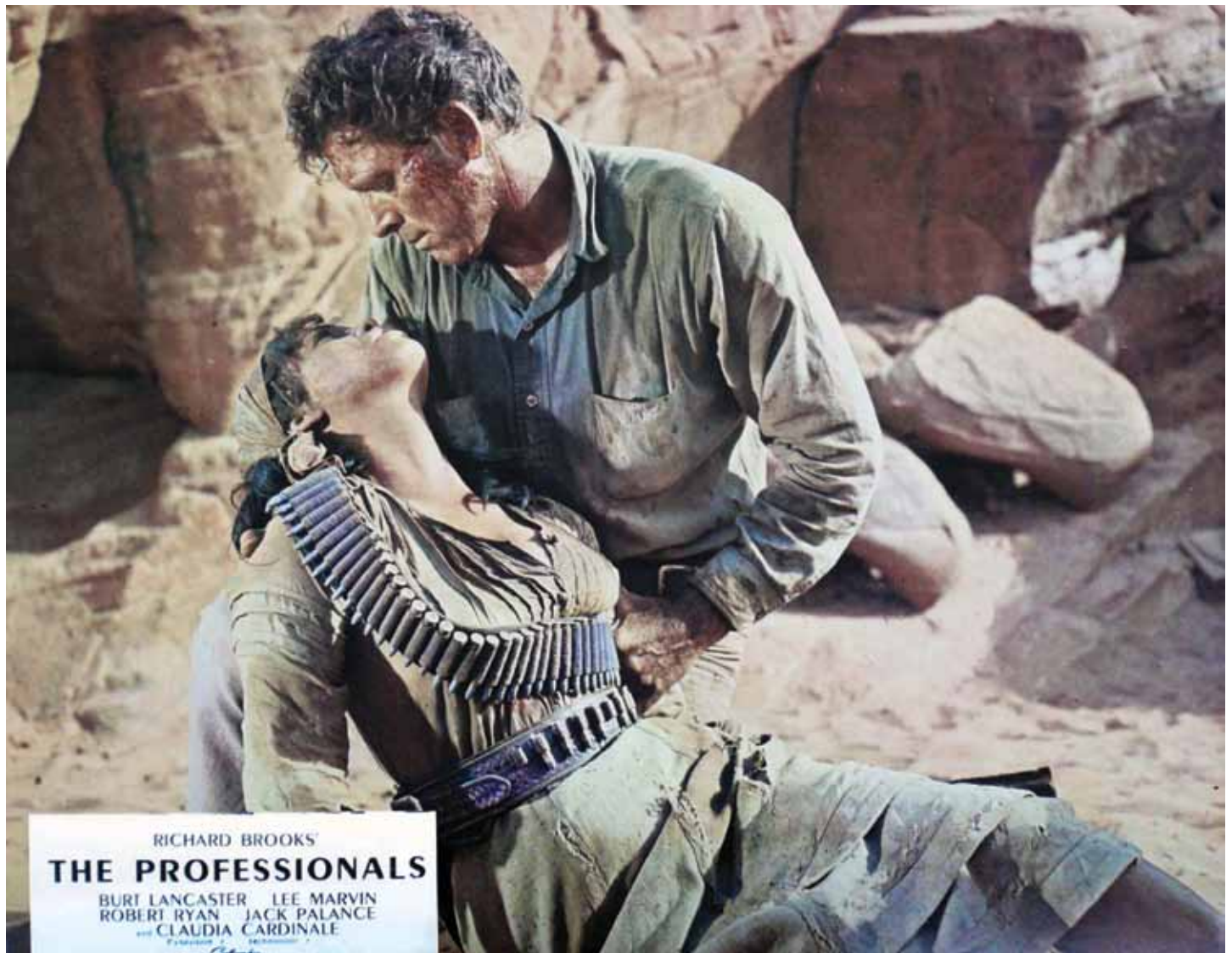
Colección: Fundación Televisa

más en torno a este filme: Kazan, antiguo militante comunista, había delatado a personalidades del cine norteamericano por sus simpatías de izquierda ante la Comisión de Actividades Antiamericanas, impulsada por el senador McCarthy, en la célebre “Caza de brujas”. Para filmar en plena Guerra Fría una película sobre un revolucionario, Kazan convenció a sus patrones de la Fox que se trataba de una película anticomunista. Marlon Brando interpreta a Zapata, y se sabe que el actor dilató los orificios de su nariz con aros plásticos para lograr así semejanza con el Zapata de un cuadro de Diego Rivera. El papel acrecentó su mítica fama; mientras la emblemática figura de Zapata ganaba galanura en el imaginario de la cinefilia.

Persuadida la cinematografía estadounidense con el tema, la RKO produce *The Treasure of Pancho Villa* (George Sherman, 1954), y la United Artist hacía lo mismo con *Bandido!* (1956). En esta última, Wilson (Robert Mitchum) era el héroe protagonista, interesado en ganar dinero con el tráfico de armas, en el México de 1916, pero inclinado por la causa revolucionaria. La dirigía uno de los más prodigiosos “artesanos” de Hollywood, Richard Fleischer. *Bandido!* también pertenecía a la moda Cinemascope y Color de Lux por lo que, mediante las novedosas tecnologías, la revolución maderista era alcanzada por la modernidad de Hollywood.

Los productores de Hollywood, buscando la diversidad temática del *western*, tuvieron la necesidad de cruzar la frontera sur para enriquecer sus guiones. Bajo tales circunstancias, en 1958, James B. Clark dirige *Villa!* filmada en México, cuya fotografía fue del experimentado Alex Phillips. El actor de origen mexicano, Rodolfo Hoyos, interpretaba a un simpático Pancho Villa.

Al año siguiente, 1959, Robert Rossen dirigía *They Came to Cordura*, cinta de la poderosa productora Columbia acerca de un pequeño destacamento de soldados norteamericanos, a la deriva durante la expedición punitiva de Pershing en busca de Villa. Los protagonistas eran encabezados por tres famosas estrellas: Gary Cooper, Rita Hayworth y Van Heflin. Ese mismo año, se filma *The Wonderful Country* (Robert Parrish, 1959), en la que Robert Mitchum interpretaba a Brady, un pistolero yanqui que se ve envuelto en conflictos armados en México.



Durante la llamada *década prodigiosa*, los 60, no escasearon películas sobre la revolución. En *The Professionals* (Richard Brooks, 1966), se narra la anécdota de un rico estadounidense que contrata a unos pistoleros, —entre otros, al duro actor Lee Marvin— para que liberen a su bella mujer (Claudia Cardinale), secuestrada por un jefe revolucionario mexicano, Jesús Raza (Jack Palance).

Una de las películas más simples y a la vez más confusas sobre el bandidaje mexicano fue *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960). Eli Wallach interpretaba al temible Calvera, líder de una pandilla de forajidos que asaltaba recurrentemente un pueblo de indefensos campesinos. Esta exitosa cinta derivó en serial: los crueles bandidos mexicanos fascinaban a los públicos de estos años. La historia no era original, provenía de la extraordinaria cinta *Los siete samurais* (Akira Kurosawa, 1954). Entre los derivados figuran *Return of the Seven* (Burt Kennedy, 1966) y *Guns of the Magnificent Seven* (Paul Wendkos, 1969). Era evidente que la Revolución Mexicana sólo importaba en la medida que posibilitaba variantes en el género *western*.

También la productora Paramount participa de estas posibilidades genéricas: *Villa Rides!* (Buzz Kulik, 1968), fue su aportación al universo ficcional de la Revolución. Los créditos del filme eran impactantes fotografías cronotópicas de la gesta, de Casasola. Filmada en España, el guión le pertenece a Sam Peckinpah. *Villa Rides!* presenta a



dos populares actores del cine estadounidense, Charles Bronson y Yul Brynner. Estos “duros” se encargan de personificar a los generales Rodolfo Fierro y Francisco Villa, respectivamente. Significaba además una rara ocasión de ver a Brynner con cabello.

Tocaba el turno a la productora Warner Bros., *The Wild Bunch* (Sam Peckinpah, 1969), se convertiría en la más agresiva audiovisión de la Revolución en llamas. Pertenecía al subtema de incursiones de bandidos y mercenarios norteamericanos en territorio mexicano durante los violentos conflictos. Tal como lo habían sido *Wings of the Hawk* (Budd Boetticher, 1953), y *Bandolero!* (Andrew V. McLaglen, 1968), entre otras tantas cintas. *The Wild Bunch*, filmada en Durango y Coahuila, además de los Estudios Churubusco, venía a demostrar que el tema filmico de la Revolución podía ser representado de forma manierista y barroca. Y que además, podía ser el gran palimpsesto de múltiples escrituras del mundo político de la época, incluida la Guerra de Vietnam. Las estrategias técnicas de la película: cámara lenta, zooms sorprendentes, Panavisión y Technicolor, evidenciaron la irrupción de una nueva estética para el *western*. Demostraba también que, a pesar del relevo prodigioso del *eurowestern*, el género en Estados Unidos no estaba liquidado. El reparto, una constelación de estrellas de Hollywood: William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan y Edmond O'Brien, estaba acompañado por el también estrella mexicano, el mítico Emilio Fernández, aquí interpretando a un enloquecido general huertista, de apodo *Mapache*.

Pero no sólo las grandes productoras norteamericanas tocaron el tema; también pequeñas compañías recrearon los asuntos de su interés en el contexto de la Revolución, como la cinta *And Should We Die* (Judge Whitaker, EUA, 1966), producida por la universidad mormona Brigham Young.

100 Rifles (Tom Gries, 1969), era otro *western* filmado en España con producción estadounidense. El título provenía del número de armas que los indios yaqui requerían para su defensa contra el ejército federal durante la Revolución. Raquel Welch,

En la página anterior arriba, Claudia Cardinale y Burt Lancaster. *Still* de *The Professionals* (Richard Brooks, 1966) Colección: Fundación Televisa; abajo, Claudia Cardinale y Jack Palance. *Still* de *The Professionals* (Richard Brooks, 1966). Colección: Fundación Televisa
En esta página a la izquierda, *still* de *The Magnificent Seven* (John Sturges, 1960) Colección: Fundación Televisa; a la derecha, Yul Brynner. *Villa Rides!* (Buzz Kulik, 1968) Colección: Fundación Televisa

En esta página,
Emilio Fernández y
Jaime Sánchez. *The
Wild Bunch* (Sam
Peckinpah, 1968)

Colección: Fundación

Televisa

A la derecha,
Raquel Welch.

Still de *100 rifles*
(Tom Gries, 1969).

Colección: Fundación

Televisa

En la siguiente
página a la
izquierda, Buzz
Kulik y Jack
Hildyard. Fotografía
de rodaje de *Villa
Rides!* (Buzz Kulik,
1968) Colección:
Fundación Televisa;
a la derecha, cartel
de *Pancho Villa*
(Eugenio Martín,
1971).



“bomba explosiva” del erotismo de Hollywood, interpretaba a Sarita, una aguerrida revolucionaria yaqui, quien utilizaba, literalmente, su sensual cuerpo para detener un ferrocarril repleto de soldados federales para así poder ser atacados por los revolucionarios.

Cannon for Cordoba (Paul Wendkos, 1970), de United Artists, también pertenecía a los filmes de Hollywood realizados en España. Era evidente que el paisaje y las locaciones españolas, además de otras posibilidades (el bajo costo de la mano de obra, por ejemplo), poseían ventajas para las producciones *western* estadounidenses.

Luego, por muchos años la cinematografía estadounidense se olvidó del tema. Es hasta 1985 que vuelve otra cinta sobre la “guerra mexicana”: *Blood Church* (Tom Vacca). La película tiene locaciones en Italia y se trata de una producción independiente. Corre el año de 1915, la historia gira alrededor de Pancho Villa y sus intenciones por regresar una campana a una pequeña iglesia de Nuevo México, obligado por los ruegos de una joven.

En 1989 llegaría *Old Gringo* (Luis Puenzo), una adaptación de una novela de título homónimo del escritor mexicano Carlos Fuentes, sobre otro escritor, Ambrose Bierce, quien viene a México para unirse a la causa villista. En los protagónicos estaban Gregory Peck y Jane Fonda. Para los historiadores, según Rosenstone⁵, “Gringo viejo es un filme histórico a la manera de Hollywood que debería ser quemado por estúpido (y racista) tanto en su contenido como en su lenguaje. Con prostitutas y pobres campesinos mexicanos hablando un perfecto inglés, aunque con un poco de acento; ingleses y estadounidenses siendo despreciados por no entender la pasión de los latinos y bailes día y noche. Todos ellos se lo pasan mejor que nosotros, todos esos morenos (pero no aseados del todo) que además luchan por una causa...”

Hubo otra cinta en la década, *Three Amigos!* (John Landis, 1986), una recreación cómica de los años del cine mudo en Estados Unidos: tres actores (Steve Martin, Chevy Chase y Martin Short), son contratados por una “beautiful señorita”, cinéfila ingenua, para venir a México e interpretar (al menos ellos así lo creen) a unos defensores de un pueblo ante los asaltos continuos de una partida de bandidos vestidos como revolucionarios, comandados por el *Guapo* (Alfonso Arau).

Las producciones en Estados Unidos sobre la Revolución Mexicana no se limitarían a las películas de ficción. Numerosos *biopics* de TV y seriales televisivos se hicieron sobre su figura más carismática, Pancho Villa.

⁵ Rosenstone, *Pasado*, 1997, p. 169.



La representación filmica sobre Villa no se detendría con el nuevo siglo. *And Starring Pancho Villa as Himself* (Bruce Beresford, EUA, 2003), cinta realizada para la televisión sobre la relación (real) de Pancho Villa con el cine, recreando los pormenores de la filmación de la legendaria película *The Life of General Villa* (1914). El popular actor español Antonio Banderas interpreta al *Centauro del Norte*.

Considerada la enorme producción filmica estadounidense, la construcción de los estereotipos nacionales mexicanos en el imaginario colectivo del cine fue obra transnacional. Esta producción ajena, de imágenes tópicas falsas de la Revolución Mexicana, pero reales en el devenir de la historia del cine, es la paradoja que resulta del presente recuento de películas. Los intereses foráneos por construir las imágenes del “otro” dieron resultados amañados; la mirada externa distorsionó la historia mexicana: las luchas por los cambios sociales requirieron siempre, según las películas de Hollywood, de la ayuda desinteresada de estadounidenses. En estas cintas sobre la insurrección mexicana, los personajes coadyuvantes, los gringos, por lo general demostraron inteligencia y eficacia.

A pesar de todo, las películas del país del norte sobre el tema mexicano más fuertemente emotivo, su revolución, mostraron referencias y homenajes a Casasola, a la pintura mural, a Eisenstein, a Fernando de Fuentes y su película mítica *¡Vámonos con Pancho Villa!*, al cine de Emilio Fernández, a la fotografía de Gabriel Figueroa, y a las presencias actorales mexicanas.

Las “versiones” de la Revolución en distintos periodos, y de un cineasta a otro, plantean significados diferentes. Estas películas estadounidenses evidencian los síntomas de distintas épocas, y el estudio de sus factores componentes revela la concurrencia fortuita de valores y tendencias generales dentro de implicaciones culturales



o estéticas muy específicas. Los directores de cine norteamericanos, interesados en la “historia” mexicana, implementaron sus conocimientos narrativos y estéticos recreando sucesos del pasado para plasmar sus visiones ideológicas, pero sobre todo sus ideas sobre el entretenimiento cinematográfico.



Viva il Messico!: *El eurowestern y la Revolución Mexicana*

“Una de mis condiciones es que haya un personaje mexicano,
y que lo haga Fernando Sancho”.

Alberto Grimaldi

La Revolución Mexicana alcanzaría un mayor nivel de mitificación en el cine europeo de la década de los sesenta. Mediante sátiras políticas, caricaturas, parodias y picaresca, se realizaron películas artificiosas basadas en la idea de un México en eterna fiesta, aunque esta fuera la fiesta de las balas. Visiones alambicadas de la insurrección armada nacional, en las que la idea de frontera era algo incierto, en donde los pueblecitos mexicanos (con sus cortijos, casitas de adobe blancas, estaciones ferroviarias y paisajes polvorientos) abundaban en todo el imaginario del llamado *spaghetti western*. Visiones delirantes en donde las pandillas de mexicanos o bandas híbridas de bandidos mexicanos y *cowboys* forajidos, se divertían humillando a inocentes o desvalidos. El *western* clásico caballeresco, el de Hollywood, quedaba sepultado para siempre por el desaliñado *eurowestern*, mugriento y posmoderno.

Singular resultaba que muchos de los recreadores fílmicos europeos de la Revolución Mexicana no hubiesen visitado nunca México. El tema era un pretexto para sus fines; no recurrían frecuentemente a la realidad histórica para evocar sus casi siempre desaforadas obras. Estas “versiones” de la Revolución eran inventos provenientes de la imaginación de los guionistas y directores de dichas películas. Pero los realizadores, cineastas italianos de segundo nivel —pero muy populares— sabían que los públicos recibían estas cintas con placer.

Múltiples películas europeas recuperaron la vasta iconografía y clichés del cine de la Revolución Mexicana: sombreros enormes de ala ancha, cartucheras o cananas cruzadas, enormes bigotes, sarapes, sepultar a la víctima hasta el cuello y rayar el caballo sobre su cabeza, y la infaltable indumentaria blanca de campesino humilde. Las mentalidades básicas de estas producciones sobre México, pertenecientes a la fuerza de la industria cinematográfica italiana (en crisis de calidad), y en segundo lugar a la española, produjeron una estética cambiante del género *western*. La perspectiva de estudio del conjunto de esos filmes permite descubrir las conexiones entre estas películas europeas referidas a la Revolución Mexicana: la mitología heroica, la toma de conciencia revolucionaria, la violencia política y la nomenclatura regional mexicana y estadounidense (Durango, Torreón, Chihuahua, Sonora, Morelos, Zacatecas, Zihuatanejo, Arizona, California, Columbus, Texas).

Más que pensar en cómo perciben la Revolución Mexicana los cineastas europeos, se trata aquí de diagnosticar cómo la historia mexicana de esa etapa produjo resonancias en esas estéticas fílmicas y en posiciones políticas diversificadas. Sin embargo, este fenómeno cultural, el *spaghetti western*, muestra gran relatividad en su interpretación. Por mencionar a su más destacado realizador, Sergio Leone, cuya obra presenta peculiares pistoleros norteamericanos vistiendo prendas mexicanas, como el poncho (o jorongo) de Clint Eastwood, que terminará convertido en ícono cinematográfico. Este sincretismo de referentes culturales en el vestuario no es poca cosa; tiene tanta fuerza visual como las gabardinas de los detectives en el *film noir* (sabiendo esto, el mismo Leone le puso gabardinas a sus pistoleros en su cinta *Érase una vez en el Oeste*).

La crueldad de los bandidos mexicanos, incluso de los revolucionarios, es tan inaudita, pero a la vez tan estilizada, que se convertirá en un referente: México, país de hombres violentos y sanguinarios. Estas cintas fueron vilipendiadas por sofisticados

En la página anterior, Clint Eastwood. *Still* de *Il buono, il brutto, il cattivo* (Sergio Leone, 1966)
Colección: Fundación Televisa



DJANGO

EASTMANCOLOR

WIDESCREEN

FRANCO NERO
LOREDANA NUSCIAK

UN FILM DI
SERGIO CORBUCCI

Cartel de *Django*
(Sergio Corbucci,
1966).

Hunt Powers, el cowboy hebreo Frank Wolff, el uruguayo George Hilton, el yugoslavo Gianni Garko, el austriaco William Berger, el sueco-colombiano Lou Castel, el italohispanoamericano Tony Anthony, el alemán Klaus Kinski, el chino George Wang, todos ellos interpretando papeles de mexicanos, y hasta un mexicano haciendo de mexicano, Jaime Fernández.

Todo comenzó en el año 1928, con la cinta inglesa *Adventurous Youth*, del director Edward Godal. El relato cuenta acerca de un joven inglés que trabaja en una mina en la época de los violentos años de la revolución. Aunque el muchacho es muy intrépido, debe aparentar rendirse ante una gavilla de rebeldes que saquearán al pueblo del lugar donde labora, para luego dar aviso a sus pobladores, ganándose así el amor de una bella joven.

críticos de la época, pero ahora han sido revaloradas por estudiosos (Carlos Aguilar, Carlo Gaberscek y Marco Giusti) y por desinhibidos cineastas de genio (Quentin Tarantino y Takashi Miike). Los nuevos espectadores descubren por qué los públicos de la época lo gozaron: por los silbidos de Alessandro Alessandroni, la formidable música de Ennio Morricone, los paisajes de Almería representando el paisaje mexicano, por su imitación y desvirtuación del *western* norteamericano, por su violencia guiñolesca, por sus personajes amorales, y por su decidida crítica política. El *eurowestern* provocó el deslizamiento, nuevamente, del género estadounidense hacia la historia, la geografía y la insurrección mexicanas. Por lo demás, los públicos del *spaghetti western* no estaban tan equivocados: el estilizado género retomaba el “tempo” del cine japonés, valoraba el sonido, el silencio y el espacio, destruía mitologías y las sustituía por otras.

El *western* continental se conformará como un cine ecléctico, surgido a fines de la década de los 50, la época del desgaste del *western* estadounidense, revelando así la riqueza productiva del *western* hispanoitaliano. Otros países europeos se sumarán a la experiencia: Alemania, Gran Bretaña y Francia, e influenciarán al mismo Hollywood. El *western* a la europea desmonta y reconstruye a Ford y Hawks. Se trata de un género sumamente politizado, de reflexión histórica, aunque sea a nivel teórico, de parábolas psicoanalíticas, de desencanto ideológico, misógino y de criminalidad demente. Resultará altamente autodestructivo: las caricaturas y las parodias de sí mismo surgirán inmediatamente.

Se trataba de un género tan popular como su antecesor, el *peplum*, cuyas mitologías grecolatinas pasarán de forma natural al *spaghetti western*: el héroe no puede morir, debe matar continuamente; sobrevivir es su credencial de identidad, en un mundo de criminalidad, codicia y venganza. Un género que nos remite a sus creadores: Franco Nero, Tomas Milian, Sergio Corbucci, Enzo Castellari, Damiano Damiani, Sergio Sollima, y a sus creaciones: *Sabata*, *Sartana*, *Django*, *Cuchillo*. Cine de visión intercultural, filmes que incluían en su reparto al italo-brasileño Anthony Steffen, al holandés Glenn Saxson (Roel Boes), al cubano Tomas Milian, los italianos Gian Maria Volonté, Franco Nero y Antonio Sabato, los estadounidenses Mark Damon y

Por varios años la cinematografía europea se olvidó del tema mexicano y su revuelta social. Pero en 1950, el prolífico director italiano Giorgio Simonelli realiza *Io sono il capataz*. El filme iba a llevar el título sugerente de “El sobrino de Pancho Villa”, se trata de un *western* cómico, con el comediante Renato Rascel, quien interpreta un doble papel: el dictador Rascellito Villa y el buen hombre Uguccione. Rosa de Fuego era el nombre-personaje de la actriz Silvana Pampanini, quien era la mexicana que trastornaba a los hombres.

En 1960, Robert Hossein dirigía *Le goût de la violence*, una coproducción de Italia, Francia y Alemania Federal, rodada en Yugoslavia. Sin ser precisamente un *spaghetti western*, inspiró la manera de contar a Sergio Leone: contiene largos planos secuencia, únicamente sostenidos por música insistente, y una buena dosis de violencia que estalla en el momento menos esperado. La historia narra los pormenores que acarrea una insurrección; sin decir que se trata de México, era más que evidente que gira en torno a su revolución. Un grupo de rebeldes secuestra a la hija del presidente, con la finalidad de intercambiarla por 50 de sus compañeros. Pero el jefe revolucionario Pérez (interpretado por el mismo Robert Hossein), se enamora de María, la plagiada, mientras *Chamaco*, miembro de la banda, pretende matar a Pérez para intercambiar a la joven por dinero sonante. La película es filmada en Dyaliscope, una variante europea del Cinemascope, y en blanco y negro, proporcionando al filme una sentida emotividad.

Con la película *Minessota Clay* (Sergio Corbucci, 1965), continúa la inserción de gavillas de bandidos mexicanos, que iniciara Sergio Leone con sus películas agrupadas en la llamada “Trilogía del dólar”. Hacía su aparición estelar Fernando Sancho, el singular actor español, que interpretara en numerosas ocasiones bandidos mexicanos carismáticos (o grotescos, según se vea). Sancho, que tenía enorme semejanza con el actor Wallace Beery, aparecía devorando un pollo frito, acompañado de una sensual y traicionera mexicana, y rodeado de feroces compinches. Así, el *western* europeo enriquecía el tedio del género al introducir las desgarradas imágenes de los mexicanos.

Con *Viva María!* (Louis Malle, 1965), una producción franco italiana, irrumpirá el perfume *chic* francés en el mundo de la Revolución Mexicana. Era una cinta festiva, plena de aventuras y de erotismo: reunía a dos populares actrices, hoy leyendas del cine francés: Brigitte Bardot y Jeanne Moreau. Poseía el estilo *camping* y de opereta (el ridículo manifestamente intencional), propio de la sensibilidad de los años 60. La película fue enormemente exitosa; todo sucedía alrededor de la Revolución, aunque nunca quedara literalmente manifiesto. Filmada completamente en México, trataba de cierta revuelta armada contra un dictador (y contra la Inquisición). Dos Marías, creadoras del *strip tease* (Voilà!, Bardot y Moreau), encabezan el movimiento subversivo.

Afinando su estilo, el director Sergio Corbucci realiza *Django* (1965), cinta que se volverá de culto, incluso muchos años después entre la comunidad punk. *Django*, una extraña variante del *Ringo* del *western* clásico, estaba inspirado en las cintas samurai del director Akira Kurosawa. *Django* (Franco Nero), era un radical y misterioso personaje que llega a un pueblo fronterizo, dividido entre dos violentas bandas rivales.



Arriba, Brigitte Bardot y Jeanne Moreau. *Still* de *Viva María!* (Louis Malle, 1965)

Colección: Fundación Televisa; abajo, Brigitte Bardot en la misma película. Colección: Francisco Montellano

Una de ellas formada por bandidos mexicanos y comandada por el sádico general Hugo Rodríguez, que se encuentra liderando una extraña y confusa revuelta; y la otra banda, encapuchados del Ku Klux Kan, capitaneadas por el mayor Jackson, un maniático racista que odia a los mexicanos. Icono del siglo XX, el personaje *Django* arrastraba un féretro, donde lleva la muerte simbolizada por una poderosa ametralladora.

A la sombra del éxito de las películas de Leone, *Por un puñado de dólares* y *Por unos dólares más*, hasta el director *soft porno* Tinto Brass dirigió una película, por cierto, bastante ridícula: *Yankee* (1966). Un yanqui, harto de los bandidos mexicanos que operan en la frontera, decide actuar y se introduce en una peligrosa banda que robará una mina. El astuto protagonista se quedará con todo el hurto, acabará con los mexicanos y además cobrará la recompensa que se ofrecía por los filibusteros. Giancarlo Fusco interpreta al grotesco bandido mexicano *Dientes de oro*.

El primer gran *spaghetti western* revolucionario, “Zapata western”, “Tortilla western” o “Chile con carne” (como les llaman los especialistas italianos en el tema), es sin duda, *Quién sabe?* (Damiano Damiani, 1966), con Gian Maria Volonté, Klaus Kinski y Jaime Fernández, todos en papeles memorables, incluyendo a la guerrillera Adelita (Martine Beswick). El guión pertenece a Franco Solinas, un escritor de cine muy interesado en Pancho Villa y la Revolución Mexicana.

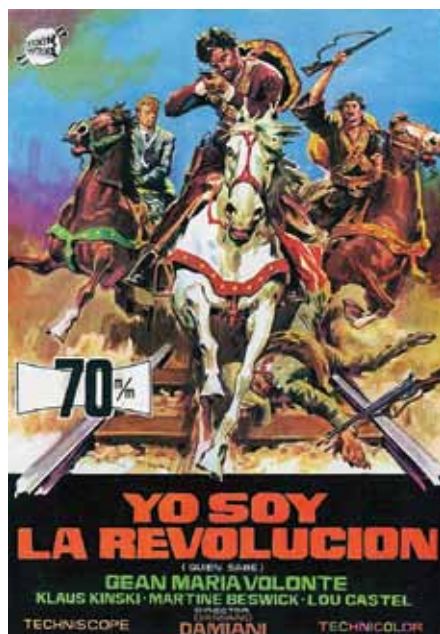
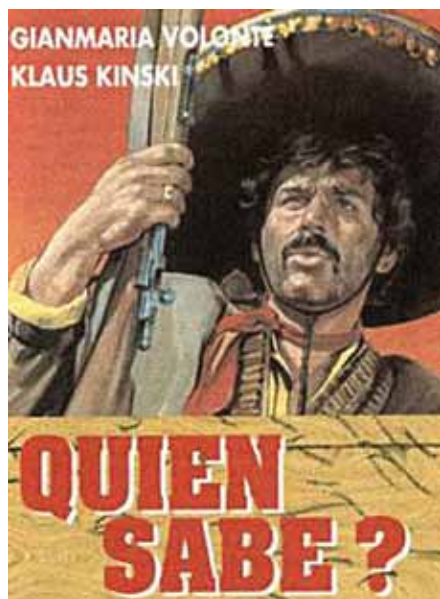
En este filme, el actor Lou Castel interpreta a Bill Tate, un sicario americano, a sueldo de jefes militares carrancistas, cuya misión es asesinar a un importante líder revolucionario, nada menos que al emulo de Zapata (en la película, el general Elías, interpretado por Jaime Fernández, hermano menor del legendario Emilio Fernández). Hará amistad, engañosamente, con los bandidos revolucionarios comandados por el *Chuncho* (Gian Maria Volonté), quienes proveen de armas a las huestes sureñas de la revolución.

La película de Damiani estructura y codifica las características de los *western* italianos politizados: la amistad entre dos personajes disímbolos: el mexicano salvaje, instintivo y sanguinario, y el yanqui frío, cínico y calculador. Una pareja sustentada en la dialéctica complementaria que se encuentra en todos los “Zapata western”⁶. La película fue totalmente filmada en Almería, España, utilizando una gran cantidad de extras. Estos sets contaban con ferrocarril, y en la película de Damiani la estación de trenes simulaba ser la de Ciudad Juárez.



En esta página,
cartel de *Il
mercenario* (Sergio
Corbucci, 1968)
Colección: Raffaele Moro
En la página
siguiente, carteles
de *Quién sabe?*,
estrenada en
España con el
título *Yo soy
la Revolución*
(Damiano Damiani,
1966)

⁶ Gaberscek, *Vicino*, 2007, p. 116.



Otro filme singular fue *Texas, addio* (Fernando Baldi, 1966). Este relato *western* tradicional se transforma al final en “Zapata *western*”, una vez que unos *cowboys* estadounidenses cruzan la frontera con México, se enfrentan a terribles bandidos locales y son testigos de una revuelta en contra de un temible hacendado.

Ramon il messicano (Maurizio Pradeaux, 1966), era más o menos el rapto de las Sabinas, de parte de la poderosa familia mexicana de los Morales a la familia gringa de Baxter. Una hija de Baxter, la jovencita Esmeralda, es violada por uno de los Morales; tras el hecho empieza una cascada de asesinatos de ambas partes. En un México construido totalmente en Italia; la película no resultó alentadora para nadie, ni siquiera para el actor Roberto Hundar / Claudio Undari (Ramón), quien se quejaba de ella, aunque hoy es recordado por este personaje.

En el filme español-estadounidense *Los siete de Pancho Villa* (José María Elorrieta, 1967), el actor español Ricardo Palacios hace el papel de Villa, en tanto que Gustavo Rojo interpreta al general Urbina. La película versaba sobre un Villa herido tras una derrota inicial. El famoso líder revolucionario, aconsejado por sus lugartenientes, decide recuperar el tesoro que perdieron al huir de Columbus, y así poder reorganizar sus fuerzas. Pistoleros, tequila, enormes sombreros y *beautiful señoritas* son los lugares comunes que muestra la cinta. Otro film, *Un Uomo e una Colt* (Tulio Demicheli, 1967), es una producción italo-española dirigida por el argentino Demicheli. La película narra cómo un pistolero mercenario, cuya misión es asesinar a un médico idealista, toma conciencia social durante las revueltas zapatistas. Aparece en la cinta el inefable Fernando Sancho.

Ese mismo año, Mario Caiano dirige *Un treno per Durango*, una producción igualmente italo-española. Dos aventureros, el americano Gringo (Anthony Steffen) y el mexicano Lucas (un formidable Enrico Maria Salerno), son desvalijados durante su trayecto en tren hacia Durango en plena Revolución; es entonces que deciden recuperar lo perdido y van tras los bandidos revolucionarios que se han llevado una caja fuerte. El valorado guión le pertenece a Duccio Tessari. Se rodó igualmente en las locaciones de Almería.

También en 1967, Leopoldo Savona realiza *Huracán sobre México (Killer Kid)*, “Zapata *western*” de primera: Anthony Steffen es el capitán Morrison, que finge ser un temido forajido para destapar el tráfico de armas entre Estados Unidos y México (tópico recurrente del subgénero) y se infiltra entre los revolucionarios. Al entrar en contacto con la realidad de la revuelta en México, Morrison se convierte realmente en el jefe de la banda revolucionaria que había fingido ser. La película, realizada en pleno periodo contestatario de la década, es una joya del *western* político, e inicia con una dedicatoria al pueblo mexicano “... cuyo humilde heroísmo permitió el nacimiento de una república moderna e independiente”. Fernando Sancho hace el papel del torpe lugarteniente Vilar.

Las tensiones entre México y Estados Unidos también era el tema de *Gentleman Jo... uccidi!* (Giorgio Stegani, 1967), sobre la aldea estadounidense de Douglas, ubicada en la frontera, que está a punto de pasar bajo la jurisdicción de México, pero irrumpen los bandidos del coronel Ferraras (Eduardo Fajardo), y roban las riquezas del pueblo. El jugador Joe Rees (Anthony Steffen), hermano del miliciano asesinado, vuelve al pueblo y se enfrenta a los bandidos.

Requiescant (1967) es dirigida por Carlo Lizzani. Testigo y sobreviviente de la masacre de sus padres por un racista propietario de tierras sureño, un niño mexicano será formado por un sacerdote protestante. Ya adulto, se convertirá en bandolero y justiciero social, cuya característica consistirá en rezar por los que va matando. Como todos



Arriba, fotomontaje de *Il Mercenario* (Sergio Corbucci, 1968); abajo, cartel de *Corri uomo corri* (Sergio Solima, 1968)



los *western* político-revolucionarios, la historia es ambientada en México. El director italiano Pier Paolo Pasolini interpreta el papel del sacerdote revolucionario don Juan.

Sergio Sollima dirigirá *La resa dei conti* (1967), uno de los *spaghetti western* más subversivos. Cuchillo, un miserable y escurridizo pícaro mexicano, interpretado por Tomás Milian, acusado falsamente de asesinato, hace ver a su implacable perseguidor, Lee Van Cleef (un hierático caza recompensas), lo injusto de su proceder. Todo en un contorno de lucha de clases en ciernes en el México prerrevolucionario.

Otra producción de ese año, y dirección del mismo Sollima es *Faccia a faccia*. Nuevamente trabajan juntos Volonté y Milian, quienes interpretan personajes bien delineados. Brad Fletcher, un tímido profesor de historia, es hecho rehén de un forajido fugitivo, Beau. Durante la huida comienza un enfrentamiento entre ambos hombres que tratan de imponer sus propios razonamientos. En un entorno de luchas sociales, los personajes irán transformándose dialécticamente en su contrario.

En el año 1968, no podía faltar una película fastuosa y espectacular sobre la Revolución: *Il mercenario* (Sergio Corbucci), dejaba ver a un realizador cada vez más seguro de su estilo, y cada vez más políticamente radical. Se narraba la “amistad” entre un infalible pistolero norteamericano y un mísero peón mexicano en rebeldía. Era otra relación dialéctica entre el máximo del individualismo consciente y el máximo de la ignorancia revolucionaria. Uno de los más contundentes “Zapata *western*” sobre el juego vital de la más grande osadía: el riesgo de la muerte. Paco Ramón (Tony Musante), un minero vuelto revolucionario, se une al irónico y cínico mercenario Sergio Kowalski (Franco Nero), para combatir a los “regulares”, llamados por el patrón de una mina para reprimir a los mineros en revuelta. El mercenario ayuda a los rebeldes mexicanos contra las fuerzas gubernamentales, pero su único interés real es el oro, y no la causa de sus aliados circunstanciales. El guión hiperpolitizado es, por supuesto, de Franco Solinas.

Otra gran película “Zapata *western*” del 68, lo fue *Tepepa* (dirigida por Giulio Petrovi), cinta que pretendía llevar por nombre *Viva la revolución*. Tepepa (Tomás Milian) es un famoso bandido revolucionario que está a punto de ser fusilado después de que lo atrapara el coronel Cascorro (Orson Welles). Un médico inglés lo salva a última hora,



Arriba, fotomontaje de *Una pistola per Ringo* (Duccio Tessari, 1965); abajo, cartel de *Tepepa* (Giulio Petroni, 1969)

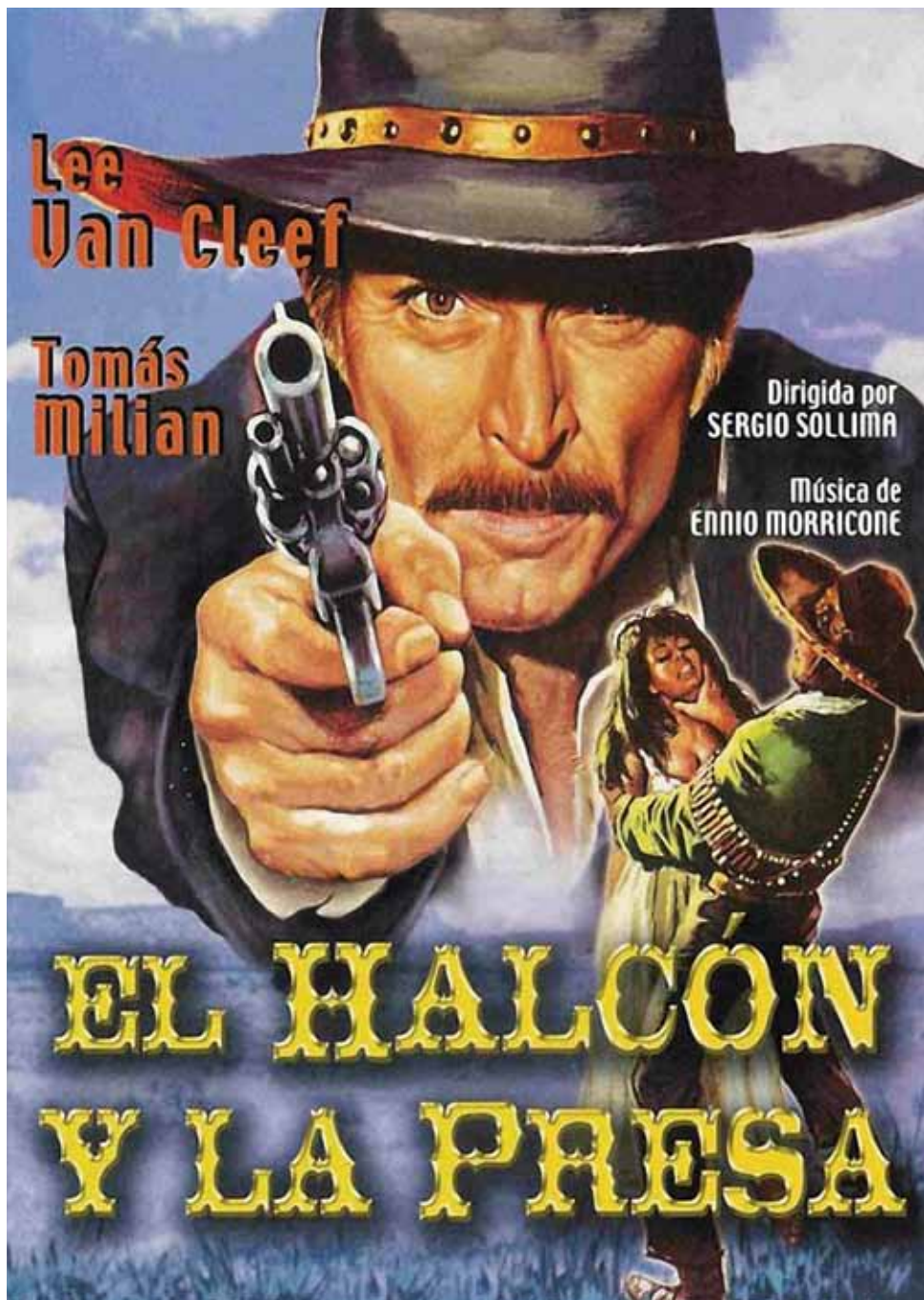
decidido a matarlo él mismo porque Tepepa violó a su novia y después ésta se suicidó, pero el mexicano logra convencerle de que no fue él, y juntos comienzan a escapar de Cascorro. Un formidable terceto de actores: Tomás Milian, John Steiner y Orson Welles, rumbo al destino inexorable, la muerte.

Ese año de la insurrección alrededor del 68, aparece la última colaboración de Tomás Milian bajo la dirección de Sergio Sollima, *Corre Cuchillo, corre!* Era el segundo y último filme sobre el personaje Cuchillo, interpretado por el actor italo-cubano. El primero lo había sido *La resa dei conti*. Cuchillo Sánchez se desenvuelve muy vital en plena Revolución Mexicana. Se trata de una alegoría de la insurrección tercermundista en boga.

También la televisión de Alemania Federal realizaba ese año una versión de la Revolución, cuyo título era *Mexikanische Revolution* (Jurgen Goslar). Aparecían todos los caudillos y los malvados de la Revolución: Konrad Georg era Francisco Madero, Erik Schumann era Zapata, Horst Nienford era Villa, el mismo director era Obregón, Ernst Fritz Fürbringer era Díaz, Heinz Klevenow era Huerta, entre otros.

Tres *spaghetti western* demostrarán también el agotamiento y la falta de originalidad sobre los temas mexicanos y su insurrección armada: *Requiem per un gringo* (Eugenio Martin, 1968), es la historia de un viejo asesino a sueldo, dispuesto a acabar con la sanguinaria banda de Porfirio Carranza [sic] (Fernando Sancho). *Sangue chiama sangue*





(Luigi Capuano, 1968), narraba las atrocidades de un grupo de bandoleros mexicanos, comandados por el terrible Sancho Rodríguez (el inefable Fernando Sancho), y *Quintana* (Vincenzo Musolino, 1969), la historia de un rebelde que se opone a la tiranía de un gobernador mexicano.

Un esercito di cinque uomini (Italo Zingarelli, 1969), recupera la calidad perdida: en México, durante la revolución, cinco osados hombres de diversas nacionalidades se proponen asaltar un tren y su valioso tesoro en nombre de la revuelta armada, pero deciden quedarse con el dinero, surgen las dudas y la conciencia social. Curiosamente el argumento es de Dario Argento, el especialista en cine de terror.

Entrada la nueva década, vendrá otro de los más famosos *spaghetti western* politizados, *Vamos a matar, compañeros* (Sergio Corbucci, 1970). Inmerso en la Revolución Mexicana, y con enorme desencanto, cuenta la relación entre un mercenario sueco y un joven revolucionario (Tomás Milian). El director Corbucci ya era un autor cuya originalidad estribaba en alejarse del común de los *spaghetti western* y emulaba la creatividad de Sergio Leone. Y Ennio Morricone aportaba una de las más populares canciones de la revolución socialista esperada.

Giù la testa / Los héroes de Mesa Verde (Sergio Leone, 1971), se convertirá en la más famosa película italiana sobre la Revolución Mexicana. La cinta abre con una cita de Mao: "La revolución es un acto de violencia". Se trata de una especie de co-

media social, donde un simple bandido asalta caminos, Juan Miranda (Rod Steiger) se verá envuelto en los engranajes de la historia, gracias al impulso de un militante irlandés (James Coburn). Sergio Leone se permite un delirio estético sumamente bizarro. *Giù la testa* es un manifiesto sobre el desencanto de las revoluciones del siglo XX, un gran filme político, de ironía mordaz y una ambiciosa realización. La música de Ennio Morricone contribuyó a su éxito mundial.

Después de esta cinta, la calidad de las representaciones de la Revolución Mexicana vendrá a menos, con alguna que otra sorpresa, como la película *Una città chiamata bastarda* (Robert Parrish, 1971). México, revolución, violencia y venganza se unen en un curioso "Zapata western", en el que un grupo de revolucionarios asesina a un párroco de la ciudad y a un buen número de sus feligreses. El tema de la persecución religiosa

En la página anterior, cartel de *La resa dei conti* (Sergio Sollima, 1966). En esta página, cartel de *Giù la Testa* titulada en inglés *A Fistful of Dynamite* y estrenada en México con el título *Los héroes de Mesa Verde* (Sergio Leone, 1971)

en México no era ajeno al cine europeo; la insólita cinta inglesa *The Singer, Not the Song* (Roy Ward Baker, 1961), mostraba al ateo bandido mexicano Anacleto (Dirk Bogarde), deshacerse de sacerdotes e impedir que los creyentes asistieran a misa.

Otra cinta destacable es *¡Viva la muerte... tua!* (1971). Iba a ser un *spaghetti* revolucionario dirigido por Sergio Corbucci, pero la realización pasó a manos de Ducio Tessari. La historia unía a un aventurero europeo, una intrépida periodista y un vagabundo mexicano metidos de lleno en la Revolución. Un cura revolucionario, atormentado por desviarse de sus ideales, era el personaje sobre el que giraba el relato. El tono era cómico y picaresco, y seguía el estilo de *Giù la testa*.

Subrayemos que, para atraer al gran público, los títulos de las películas cada vez eran más inauditos, como en el caso de *Indio Black, sai che te dico: Sei un gran figlio di...* (Gian Franco Parolini, 1971), cinta en la que se confundían las luchas contra la intervención francesa con la Revolución mexicana. Otra película, *El hombre de Río Malo* (Eugenio Martin, 1971), en la que Lee Van Cleef es un asaltante de bancos que terminará trabajando para los rebeldes revolucionarios. *Il lungo giorno de la violenza* (Giuseppe Maria Scotese, 1971) es la historia del bandido mexicano Malpelo (Eduardo Fajardo) y el joven revolucionario Diego Mendoza, ambos a la búsqueda de Pancho Villa. Con *Uomo avvisato mezzo ammazzato... Parola di Spirito Santo* (Giuliano Carnimeo, 1971), se demostraba que, una vez más, desafortunadamente, el tema de la Revolución no demandaba seriedad. Lo salvaba la bella revolucionaria Juana (Pilar Velásquez) en sus combates contra el malvado general Ubarte (Poldo Benandi). Un "héroe" fantasmal, Spirito Santo, se unirá a la causa, pero éste prefiere el oro que a la revolución. En ese mismo sentido *Il west ti va stretto, amico... é arrivato Alleluja* (Anthony Ascott, 1972), sobre un pistolero que se pone al servicio de un general revolucionario para encontrar una estatua sagrada que posibilitará que miles de indígenas se unan a la causa. En *Monta in sella, figlio di...* ! (Tonino Ricci, 1972), un grupo de cuatro bandidos pretenderá robar un tesoro con la sorpresa de que uno de ellos busca financiar la lucha social.

El *eurowestern*, en plena decadencia, hacía parodias de Francisco Villa. Así, el infame Eugenio Martin realiza en 1972 *Pancho Villa*, una producción española, inglesa y estadounidense. Si Yul Brynner interpretó a Villa, por qué no había de hacerlo Telly Savalas, otro popular actor calvo de la televisión. Por supuesto, se trataba de una mediocre visión del héroe revolucionario.

Ya en la evidente crisis del género, afortunadamente volvía Sergio Corbucci, con su filme *Che c'entriamo noi la rivoluzione?* (1972), en la que el comediante Guido Guidi (Vittorio Gassman), sin ningún interés en la revolución, se dedica a divertir a las tropas zapatistas, comandadas por el capitán Carrasco.

Los países de Europa del este participaron de forma tímida en el tema. Una de las pocas realizaciones es *Trini* (Walter Beck, Alemania Democrática-Polonia, 1976), en donde el actor búlgaro Iwan Tomow hacía el papel de Zapata. Curiosamente, la cantante alemana Nina Hagen, icono punk de los 70 y 80, interpretaría el tema musical tiempo después.



Así, las lecturas de los códigos, las metáforas, las ideas, los estereotipos, del “Zapata *western*” derivaron en emociones culturales que se tradujeron en valores estéticos. Estas representaciones fílmicas europeas permiten una mayor comprensión de la fuerza simbólica de la Revolución Mexicana. Las paradojas son las de siempre y las múltiples películas llevan el análisis a los terrenos de lo llamado comúnmente “no realista” o inverosímil, pero producen la ilusión de comprender esa “realidad” histórica. Y así planteamos que, siguiendo a Marc Ferro y su fundamental libro *Cine e historia*⁷, las imágenes cinematográficas tienen tal fuerza que en ocasiones rivalizan con otras fuentes para el estudio de la historia. Y de Rosenstone entendemos que las películas son documentos tan válidos como cualquier otro. Y los documentos no admiten discusión, como el documento-cine que, “... nos muestra la historia como el relato de un pasado

cerrado y simple. No proporciona alternativas a lo que vemos en la pantalla.”⁸ Comprendo cómo fue la Revolución Mexicana porque he visto esas películas, pareciera decir la perspectiva del espectador. Tómese en cuenta que la “perspectiva”, en términos de la historia del arte, fue un hallazgo fundamental para la ilusión de realidad.

Los diversos directores europeos tomaron en cuenta la superficie de los textos múltiples de la Revolución Mexicana (las fotografías, las artes plásticas, la literatura, los corridos, y el cine mismo), para plasmar algunas de sus ideas cinematográficas. Diciéndolo de otra manera, estos cineastas colaboraron a crear el imaginario mexicano o específicamente las representaciones fílmicas de la Revolución Mexicana a la europea. Las representaciones de estos textos fílmicos no se han convertido en documentos, en textos para la historia. Sin embargo, las películas europeas sobre la Revolución sirven para una particular historia del cine mismo. Si la Historia es la gran “metanarrativa” (R. A. Rosenston)⁹, y las películas son fragmentos (poética), pero ambas son conformaciones de significados culturales, son “discursos”, y hace tiempo que se estudia cómo interactúan. Pretendiendo parafrasear a la historiadora Sonia Corcuera de Mancera¹⁰, en su libro *Voces y silencios para la historia*: las películas, consideradas también como realidad histórica, devienen así documentos para la historia; cuando menos para la historia de la cultura.

Entonces, si hay una cultura audiovisual y en movimiento de la Revolución Mexicana, quiere decir que existe una serie de convenciones al respecto, y por lo tanto, una serie de regularidades culturales. De esta forma, las imágenes en movimiento de la Revolución en México fueron, desde un principio, internacionales.



En esta página, elementos de la arquitectura mexicana en el *spaghetti western*. Portada del disco LP *Once Upon a Time in the West* de Ennio Morricone. Colección: Raúl Miranda Speedy Gonzales creado por Robert McKimson y rediseñado por Friz Freleng y Hawley Pratt (Warner Brothers, 1953)

⁷ Ferro, *Cine*, 1980.

⁸ Rosenstone, *Pasado*, 1997, p. 51.

⁹ Ibid

¹⁰ Corcuera, *Voces*, 1997.

Cine de la periferia y Revolución Mexicana

“Lectura histórica de la película, lectura cinematográfica de la historia.”

Marc Ferro

Fuera de las cinematografías de Estados Unidos y Europa, otros países abordaron de forma marginal el tema de la Revolución Mexicana. La más singular película es, sin duda, *México, la revolución congelada* / *México: The Frozen Revolution* (Estados Unidos-Argentina, 1970), realizada por el documentalista militante Raymundo Gleyzer. Se trata de un registro de la campaña por la presidencia de Luis Echeverría. Gleyzer, haciéndose pasar por reportero de la televisión alemana, filmó entrevistas con depauperados campesinos en el sur de México, para demostrar que los ideales de la Revolución habían sido traicionados. Gleyzer, quien fuera desaparecido por la dictadura argentina a mediados de los años 70, filmaba mayormente en la clandestinidad. Así lo hizo en México; con una identidad falsa, montó para su filme *México, la revolución...* pietaje de *Epopeyas de la Revolución Mexicana* (México, 1963), que ya era un montaje a modo oficial gubernamental de diversos materiales documentales de la Revolución, y de *Memorias de un mexicano* (Carmen Toscano, 1950). El resultado fue un extraordinario documental inscrito en la lucha política del cine de “liberación” latinoamericano.

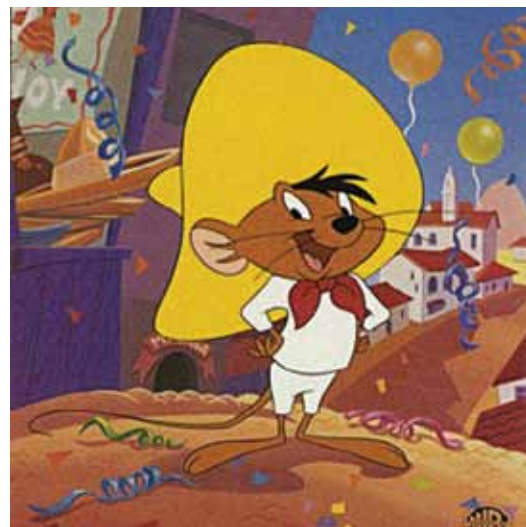
Otra producción sobre el tema fue la cinta de 1957 del director soviético Vladimir Kaplunovski, *El mexicano*, basada en la novela homónima de Jack London. La película trata de una revuelta ocurrida en 1910 contra el dictador Días [sic]. Los rebeldes necesitan dinero para comprar armas. Felipe Rivera se ofrece como voluntario para conseguir dinero enfrentándose en un terrible encuentro boxístico.

Otras cinematografías como la filipina trataron el tópico mexicano. En 1965 aparecía en esta industria *Pitong Zapata* / *Seven Zapata* (Luis San Juan), película popular y paródica que retomaba las cintas de la Revolución. Otra cinta filipina, pero sobre Pancho Villa, lo fue *Ponso Villa and the Sexy Mexicanas* (1969). Otra más, *Servillano Zapata* (1970), del realizador To-Chi-Qui (y protagonista). Todas estas cintas fueron exhibidas en Manila con gran éxito de público. Las tres realizaciones se inscribían en el género *movie spoofs*, una especie de cine populachero sin intenciones artísticas.

Zapata (Turquía, 1971), del realizador Melih Güngen, demostraba la fuerza de las leyendas construidas sobre los héroes revolucionarios mexicanos. Aparecía la famosa actriz erótica Arzu Okay, lo que garantizaba éxito de público.

Viva Zalata! (1976, Egipto), del director Hassan Hafez, con Fouad Al-Mouhandes, Chweikar y Tewfik Al-Dekn, era una comedia egipcia que parodiaba la película de Kazan *Viva Zapata!*, y narraba acerca de dos delegaciones diplomáticas, una mexicana y otra estadounidense, con vestimenta de estereotipo, que se sentaban a la mesa de negociaciones por problemas fronterizos. Fouad Mohandes interpreta a un bandido-cowboy llamado Zalata que vive en Texico. La película significaba una pequeña muestra de la interacción cultural entre el Oriente Medio y el mundo latinoamericano.

En todo caso, para estas producciones del cine periférico, la periferia son los Estados Unidos y Europa. >>





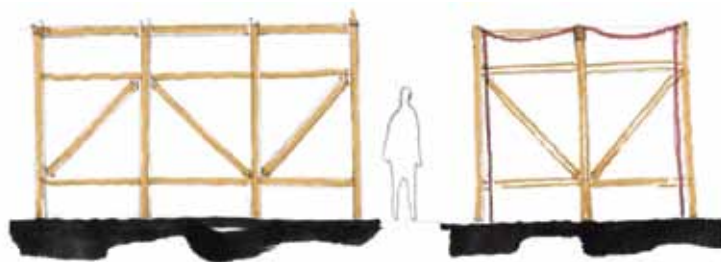
Centro de Documentación

A lo largo del trabajo de investigación de la exposición Cine y Revolución, realizada durante un año y medio, se identificaron y clasificaron cerca de 8 mil piezas (fragmentos de películas, fotos, carteles, programas y más), pero sólo un número reducido —alrededor de 400— fue mostrado en el resultado final.

El Centro de Documentación —una versión virtual de la exposición— pretende acercar tanto los ítems exhibidos como algunos más que, por razones de espacio, quedaron fuera de la selección pero que tienen relevancia con los temas que se abordaron. De esta forma, se buscó preservar la memoria de la investigación y ampliar las referencias para los usuarios interesados, a través de las facilidades que brindan los recursos digitales e interactivos.

El Centro de Documentación está organizado mediante los siete temas que conforman la investigación. El sistema integra una base de datos que permite documentar cada pieza mediante un registro pormenorizado de sus características físicas, sus datos históricos y sus referencias catalográficas, que fueron procesadas por los diferentes investigadores y que, más tarde, se ordenaron para mostrarse a través de una amigable interfaz de consulta para los visitantes.

El Centro de Documentación permite al usuario recorrer las imágenes, videos y otros recursos a través de computadoras y una plataforma informática diseñada expresamente para atender a los visitantes de la exposición que requieren ampliar la información sobre los diversos temas y piezas que la conforman.



Propuesta museográfica

La idea central de la propuesta museográfica de la exposición Cine y Revolución fue concebirla bajo una noción *revolucionaria*, no sólo por el tema sino por la manera de abordarlo. Es por ello que se articuló un espacio expositivo experimental, novedoso, dinámico y multisensorial, que provocara una experiencia en el espectador a través de una estrategia de estímulos, formas y lenguajes que van desde los objetos y recursos convencionales, hasta la integración de nuevas tecnologías como proyecciones en pantallas múltiples o sistemas de sonidos hiperdireccionales.

Inspirados en una estética constructivista por el manejo de materiales que se relacionan con los símbolos de la época (el auge del ferrocarril y la industria), el diseño y montaje se realizó a partir de un sistema itinerante tipo andamio a base de

herrajes metálicos y polines de madera que fueron ordenados vertical y horizontalmente, acondicionados como soportes de las vitrinas y mamparas museográficas, dando forma a un ambiente vanguardista que, al mismo tiempo, evoca las escenografías del cine de la Revolución.

En apego al planteamiento curatorial, los espacios expositivos se dividen en seis núcleos temáticos que llevan por título el nombre de una película (*Viaje triunfal*, *La sombra del caudillo*, *Enemigos*, *Vino el remolino y nos levantó*, *Recuerdos del porvenir* y *Si Adelita se fuera con otro*).

Los contenidos que sustentan el sentido de la muestra, están conformados por un universo de obras provenientes de 26 colecciones que contemplan obra de arte, objetos, carteles, *lobby cards*, documentos y fotografías originales, ensamblajes fotográficos contemporáneos, así como material de cine, vestuarios, equipos de filmación de diferentes épocas y las cédulas de información correspondientes de cada pieza.

Además de lo anterior, por razones obvias se estableció que el cine mismo —es decir, la imagen en movimiento— tendría que ocupar el lugar principal dentro de la exposición. De esta manera, fueron ubicados varios monitores, algunas proyecciones, una instalación sonora y dos video instalaciones que reproducían secuencias y montajes emblemáticos de las películas de la Revolución. En suma, un objetivo central fue provocar una experiencia sensorial y reflexiva entre los visitantes, de la misma manera como el cine lo hace.

Asimismo, cada sala fue objeto de una definición particular de acuerdo a su tema, de modo que se diferencia de las otras por algunos detalles aunque, paralelamente, se respeta la continuidad del estilo museográfico, con espacios sobrios y atractivos. Bajo los mismos lineamientos, se implementó una sala de proyección, una sala introductoria y un centro de documentación y consulta.

Desde una perspectiva integral, la imagen gráfica de la exposición responde a esta misma búsqueda constructivista y a una investigación de los carteles y gráfica del cine de la Revolución, dando como resultado una propuesta con formas y colores de contrastes muy fuertes y marcados con particular énfasis en líneas diagonales y de una simplicidad óptica en donde se utilizan solamente las características y elementos esenciales.

Todo este universo de fuentes se presentó con la intención de no hacer una mera ilustración de un tema, sino para analizar hoy en día las imágenes cinematográficas que a lo largo de un siglo se han producido sobre la Revolución Mexicana.

Filmografía de la Revolución

Inauguración del tráfico internacional en el istmo de Tebuatepec; 1907. D Salvador Toscano. Documental; México

Giras políticas de Madero y Pino Suárez a Yucatán; 1909. D Hermanos Alva. Documental; México

Fiestas del Centenario de la Independencia; 1910. D Salvador Toscano. Documental; México

Saved by the Flag; 1910. D Larry Trimble R Ralph Ince, Edith Storey, Tefft Johnson. P Vitagraph Company of America. Ficción; Estados Unidos; Corto

Acontecimientos de Ciudad Juárez, Los; 1911. Documental; México

Across the Mexican Border; 1911. P Powers, Solax. Ficción; Estados Unidos; Corto

Across the Mexican Line; 1911. P Solax Ficción; Estados Unidos; Corto

American Insurrecto, The; 1911. R Ruth Hartman. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Asalto y toma de Ciudad Juárez; 1911. Documental; México

Clod, The; 1911. D Thomas H. Ince. R Milt Brown, Ray Myers, Walter Edwards, Ethel Grandin. P Bison. Ficción; Estados Unidos; Corto

Combate de flores en honor de Madero; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Conferencias de paz a orillas del Río Bravo; 1911. Documental; México

Entrada triunfal en México de don Francisco I. Madero; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Historia de la Revolución, desde la toma de Ciudad Juárez hasta la salida del licenciado León de la Barra; 1911. Documental; México

Honor of the Flag, The; 1911. D Gaston Méliès. R Edith Storey y William Clifford. P Méliès. Ficción; Estados Unidos; Corto

Insurrección de México; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Insurrecto, The; 1911. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Juarez after the Battle; 1911. P Kalem Comapny. Documental; Estados Unidos; 1/2 rollos

Llegada de la familia del primer mártir de la Revolución Aquiles Serdán; 1911. D Hermanos

Alva. Documental; México

Manifestaciones en la capital; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Mexican Filibusterers; 1911. D Kenean Buel. R Carlyle Blackwell y Alice Joyce. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Mexican Joan of Arc, The; 1911. D Kenean Buel. R Jane Wolfe, Carlyle Blackwell, Alice Joyce. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Peril of Diaz, The; 1911. P The Champion Film Co. Documental; Estados Unidos; 1 rollo

Prisioner of Mexico, A; 1911. D J.P. McGowan. R Alice Joyce, Carlyle Blackwell. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Revuelta en la Ciudad de México, La; 1911. Documental; México

Senorita's Conquest, The; 1911. R Frances Gibson. P Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Senorita's Sacrifice, The; 1911. P Yankee, Estados Unidos; Corto

Solemne entrega del cañón capturado por las fuerzas insurgentes; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Spanish Love Song, A; 1911. D Gaston Méliès. R Edith Storey, William Clifford, Francis Ford. P Méliès. Ficción; Estados Unidos; 10 min.

Spanish Wooing, A; 1911. D Frank Montgomery. R Sydney Ayres, Frank Richardson, Frank Clark, Mona Darkfeather, Jane Keckely, Count Alberti, Camille Astor, George Hernández. P Selig. Ficción; Estados Unidos; Corto

Toma de Ciudad Juárez y el viaje del héroe de la Revolución D. Francisco I. Madero, La; 1911. D Salvador Toscano y Antonio Ocañas. Documental; México

Toma de la presidencia por el señor De la Barra; 1911. Documental; México

Triunfal arribo del jefe de la Revolución don Francisco I. Madero; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Últimos sucesos sangrientos de Puebla y la llegada de Madero a esa ciudad, Los; 1911. D Guillermo Becerril, hijo. Documental; México

Uncle Sam Watching the Mexican Border; 1911. P Motion Picture Distributing and Sales

Company. Documental; Estados Unidos

Viaje del señor Madero a los Estados del sur; 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Viaje del señor Madero de Ciudad Juárez a la capital (Viaje triunfal del jefe de la revolución don Francisco I. Madero desde Ciudad Juárez hasta la Ciudad de México); 1911. D Hermanos Alva. Documental; México

Visita del Señor Madero a la Escuela de Aspirantes de Tlalpan; 1911. Documental; México

Vista sobre la firma del Tratado de Paz en Ciudad Juárez; 1911. Documental; México

War Ridden Juarez; 1911. P Kalem Company. Documental; Estados Unidos; Corto

Animated Weekly (Noticiero); 1912. Documental; Estados Unidos

Barbarous Mexico; 1912. P America's Feature Film Co. De Chicago. Documental; Estados Unidos; 5 rollos

Bravery of Dora, The; 1912. R Edna Payne, Earl Metcalfe, E. R. Phillips. P Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Colonel's Escape, The; 1912. D Kenean Buel. R Carlyle Blackwell, Alice Joyce, Karl Formes. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Gun Smugglers, The; 1912. R Carlyle Blackwell, Alice Joyce, C. Rhys Prince. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

His Mexican Sweetheart; 1912. P Pathé Ficción; Estados Unidos; Corto

Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1912, La; 1912. D Salvador Toscano. Documental; México

Mexican Civil War; 1912. P Los Angeles Feature Film de Los Ángeles. Documental; Estados Unidos; 3 rollos

Mexican Revolution, The; 1912. P Gaumont Co. de Nueva York. Documental; Estados Unidos

Mexican Revolutionist, The; 1912. R Alice Joyce, Carlyle Blackwell. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto

Pathé Weekly (Noticiero); 1912. Documental; Estados Unidos

Raiders of the Mexican Border, The; 1912. P Warner's Feature Film, St. Louis Motion Picture. Ficción; Estados Unidos; 2 rollos

- Revolución Madero – oroquista en Chihuahua*; 1912. **D** Salvador Toscano. Documental; México
- Revolución en Veracruz*; 1912. **D** ¿Enrique Rosas?. Documental; México
- Revolución Oroquista (La Revolución en Chihuahua o Revolución en el Norte)*; 1912. **D** Hermanos Alva. Documental; México
- Revolution in Mexico. General Orozco on the Warpath*; 1912. **P** Mexican Film Co. de San Francisco, Cal. Documental; Estados Unidos
- Revolutionists, The*; 1912. **R** Carlyle Blackwell, Alice Joyce, William H. West. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Voz de su raza, La*; 1912. **D** Carlos Martínez Arredondo y Manuel Cirerol. **R** Héctor Herrera. Ficción; México
- Adventure on the Mexican Border, An*; 1913. **D** Romaine Fielding. **R** Romaine Fielding, Mary Ryan, Robin Adair. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Campaña de Sonora, La*; 1913. Documental; México
- Catástrofe de Tacubaya, La*; 1913. Documental; México
- Clod, The*; 1913. **D** Romaine Fielding. **R** Romaine Fielding, Mary Ryan, Minnye Frayne. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- De la Barra en París*; 1913. Documental; México
- Decena Trágica*; 1913. **D** Enrique Rosas. Documental; México
- Decena Trágica*; 1913. **D** Guillermo Becerril y Antonio F. Ocañas. Documental; México
- Decena trágica en México, La (Revolución felicista o La caída del gobierno de Madero)*; 1913. **D** Salvador Toscano. Documental; México
- Desfile militar del 16 de septiembre*; 1913. Documental; México
- Down on the Rio Grande*; 1913. **D** E. C. Hall. **R** Edwin Carewe, Edna Payne, Webster Cullison. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- El Señor general don Porfirio Díaz en París (Vida íntima del señor General Díaz en París)*; 1913. Documental; México
- Funerales de Abraham González*; 1913. **F** Charles Rosher. **P** Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
- Gaumont Weekly (Noticiero)*; 1913. Documental; Estados Unidos
- Girl Spy in Mexico, A*; 1913. **D** Romaine Fielding. **R** Romaine Fielding. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Love and War in Mexico*; 1913. **D** Wilbert Melville. **R** Henry King, Carl von Schiller. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Mexican Conspiracy Outgeneraled*; 1913. **R** Martha Russell. **P** Satex, Warner. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Mexican's Defeat, The*; 1913. **P** Pathé Play. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Mexican Insurrection Pictures (Madero Murdered o Trip from Veracruz to Mexico City)*; 1913. **D** Frank S. Dart. **F** Frank S. Dart. **P** Universal Film Manufacturing Company. Documental; Estados Unidos; 1 1/2 rollos
- Mexican Problem, The*; 1913. **D** Bud Fisher. **R** Philippe Bourgois. **P** Pathe Freres Co. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Mexican Sleep Producer, The*; 1913. **R** Fred Mance. **P** Apollo. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Mexican Spy, The*; 1913. **D** Wilbert Melville. **R** Edna Payne, Earl Metcalfe, Edwin Carewe. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Mexican Tragedy, A*; 1913. **D** Wilbert Melville. **R** Vela Whitman, W. H. Ryno, Willie (Guillermo) Calles, Raymond Gallagher, Henry King. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Mexican War Pictures*; 1913. **D** Romaine Fielding. **P** Lubin. Documental; Estados Unidos
- Mexican War Pictures (The Mexican Civil War o The Mexican Insurrection)*; 1913. **P** Mr. Shubert and William A. Brady, Chicago. Documental; Estados Unidos; 2 rollos
- Mexico Down to Date Mexican War Pictures, a Travelogue Revolutionary México*; 1913. **P** Lawrence Boyly Spyer. Documental; Estados Unidos; Corto
- Mutual Weekly*; 1913. Documental; Estados Unidos
- Pathé Weekly (Noticiero)*; 1913. Documental; Estados Unidos
- Revolución felicista, La (Los sucesos de la Decena Roja)*; 1913. Documental; México
- Their Lives in a Thread*; 1913. **P** Warner. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Toma de Chihuahua*; 1913. **P** Mutual Film Corp. Documental; Estados Unidos
- Universal Animated Weekly (Noticiero)*; 1913. Documental; Estados Unidos
- With General Pancho Villa in Mexico*; 1913. Documental; Estados Unidos
- Across the Border*; 1914. **D** Dana Plays. **R** Grace mchugh, Edmund Cobb, Hector A. Cobb. **P** Warner's Features. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Across the Mexican Line*; 1914. **D** Wallace Reid. **R** Wallace Reid, Doris Davenport, Helen Kelle. **P** Universal. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Arms and the Gringo*; 1914. **D** W. Christy Cabanne. **R** Dorothy Gish, F. A. Lowery, Wallace Reid. **P** Mutual. Ficción; Estados Unidos; 20 min.
- At Mexico Mercy*; 1914. **R** J. Warren, Kerrigan, Vera Sisson, Marc Robbins. **P** Victor Film Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Aterrador 10 de abril en San Pedro de las Colonias, El*; 1914. Documental; México
- Battle of Gettysgoat, The*; 1914. **D** Romaine Fielding. **R** Romaine Fielding. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Battle of Torreon*; 1914. **D** William Christy Cabbane. **P** Mutual Film Co.. Documental; Estados Unidos; 1 rollo
- Battle of Veracruz, The*; 1914. **F** Edwin F. Weigle, corresponsal del Chicago Tribune. **P** Sawyer. Documental; Estados Unidos; 2 rollos
- Blotted out*; 1914. **D** Tom Forman. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Campaña militar del general Obregón*; 1914. **F** Byron S. Bucher. Documental; Estados Unidos
- Captain Alvarez*; 1914. **D** Rolin S. Sturgeon.

- F Walter Stradling. R Edith Storey, Robert Wainwright, Myrtle González, William D. Taylor, George Holt. P Broadway Star, Vitagraph
Ficción; Estados Unidos; Medio
Captured by Mexicans; 1914. D Sidnet Olcott. R Don Ridgely, Cleo Ridgely. P Kalem Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
Colonel Heeza Liar in Mexico; 1914. D John R. Bray, Charles Bray. P Pathé Freres, American Kinema, Bray Prods. Animación; Estados Unidos; Corto
Corrida de toros de Luis León en Chihuahua; 1914. F Sherman Martin. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
Day with Carranza, A; 1914. F George D. Wright. P Educational Films Corp. Documental; Estados Unidos
Entrada de los generales Villa y Zapata a la ciudad de México el domingo 6 de diciembre de 1914; 1914. Documental; México
Entrada del ejército constitucionalista a la ciudad de México; 1914. Documental; México
Entrevista de Villa con los representantes del Departamento de Estado norteamericano en Chihuahua y El Paso; 1914. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
Entrevista de Villa y Carranza en Chihuahua; 1914. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
Eternal Duel, The; 1914. D Bertram Bracken. R Henry King. P Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
For the Honor of Old Glory o Carrying the Stars and the Stripes into Mexico; 1914. P World. Ficción; Estados Unidos; 40 min.
Hearst - Selig News Pictorial (Noticiero); 1914. Documental; Estados Unidos
Hearst - Selig News Pictorial (Noticiero); 1914. Documental; Estados Unidos
Incidentes en Tampico; 1914. F Sherman Martin. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
Invasión norteamericana, La (Los sucesos de Veracruz); 1914. D Salvador Toscano. Documental; México
Key of Yesterday, The; 1914. D Robert A. Dillon. F Horner Scott. R Carlyle Blackwell, Edna Mayo. P Favorite Players Film Co. Ficción; Estados Unidos; Medio
Lieutenant Pimple goes to Mexico; 1914. D Fred Evans, Joe Evans. R Fred Evans, Joe Evans. P Phoenix, Folly Films. Ficción; Gran Bretaña; Corto
Life of Villa, The; 1914. D Wiliam Christy Cabanne y Raoul Walsh. F Charles Rosher. R Francisco Villa, Raoul Walsh (Pancho Villa joven), Teddy Sampson, Irene Hunt, Robert Harron, Walter H. Long, Mae March. P Mutual Film Corp. Ficción; Estados Unidos; 105 min.
Llegada de las tropas de Obregón a Guadalajara; 1914. D Jesús H. Abitia. Documental; México
Marcha del ejército constitucionalista por diversas poblaciones de la República y sus entradas a Guadalajara y México y el viaje del señor Carranza hasta su llegada a esta ciudad; 1914. Documental; México
Máximo Castillo y sus cómplices; 1914. F Charles Rosher. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos
Mexican Mix, The (The Mexico Mix); 1914. R Lousie Fazenda, Max Asher, Bobby Vernon. P Universal, Joker. Ficción; Estados Unidos
Mexican Rebellion, The; 1914. P Ammex Moving Picture Manufacturing Co. Ficción; Estados Unidos; Medio
Mexican Sniper's Revenge, The; 1914. P Sawyer Film Mart. Ficción; Estados Unidos; Medio
Mexican Spy in America, A; 1914. D Henry McRae. R Marie Walcamp, William Clifford Val Paul, Rex de Rosselli. P Bison. Ficción; Estados Unidos; Corto
Mexican Warrior, A; 1914. R King Baggot, Arline Pretty, Frank Smith. P Bison. Ficción; Estados Unidos; Corto
Mexican War Pictures; 1914. P Mutual Film Co. Documental; Estados Unidos; 2 rollos
Mutual Weekly (Noticiero); 1914. Documental; Estados Unidos
Navy Aviator, The; 1914. D Sydney Ayres. R Sydney Ayres, Caroline Frances Cooke, Harry De Vere, Jack Richardson, Vivian Rich, Harry von Meter. P American Film Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
On the Verge of War; 1914. D Otis Turner. R Herbert Rawlinson, Ann Little, Frank Loyd. P Universal - Bison. Ficción; Estados Unidos; Medio
Pathé Weekly (Noticiero); 1914. Documental; Estados Unidos
Revolución zapatista; 1914. Documental; México
Romance of the Mexican Revolution; 1914. P Jordan Shenfield. Ficción; Estados Unidos; Corto
Sangre hermana; 1914. D Hermanos Alva. Documental; México
Sealed Orders, The; 1914. R J. Warren Kerrigan, Celo Madison, Marc Robins. P Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
Shelling of Veracruz, The; 1914. P Sawyer - Napoleon Film Co. Of America, Chicago. Documental; Estados Unidos; Corto
Skull and the Crown, The; 1914. D E. A. Martin. R William Stowel, Edwin Wallock, Adele Lane, Joseph Hazelton. P Selig Polyscope Company. Ficción; Estados Unidos; Corto
Soldiers of Fortune; 1914. D Wiliam F. Haddock. M Manuel Klein (acompañamiento). R Dustin Farnum, John St. Polis, John Pratt, Leighton Stark, George Stillweell. P Syate Rights, All Star Feature Company. Ficción; Estados Unidos; 60 min.
Telegram uit Mexico, Het (Telegram From Mexico); 1914. D Louis H. Chrispijn. M Henery Vrienten. R Willem van der Veer, Esther de Boer-van Rijk, Coen Hissink, Christine Chrispijn-van Meeteren, Louis H. Chrispijn. P Hollandia Fabriek. Ficción; Holanda; 12:52 min.
Toma de Gómez Palacio y Lerdo; 1914. F Herbert M. Dean, Sherman Martin, Charles Rosher, Leland J. Burrud. P Mutual Film Corp. Documental; Estados Unidos
Toma de Gómez Palacio, Lerdo, Torreón y San Pedro de las Colonias; 1914. F Fritz Arno Wagner. P Pathé Weekly. Documental; Estados Unidos
Toma de Ojinaga; 1914. F Carl von Hoffman, Charles Rosher, Sherman Martin, Leland J. Burrud y otros. P Mutual Film Corp. Documental; Estados Unidos

- Toma de Saltillo*; 1914. **F** Sherman Martin
P Mutual Film Corp. Documental; Estados Unidos
- Toma de Torreón y San Pedro de las Colonias*; 1914. **F** Herbert M. Dean, Sherman Martin.
P Mutual Film Corp. Documental; Estados Unidos
- Tony, the Greaser*; 1914. **D** Rollin S. Sturgeon.
R George Cooper, Margaret Gibson, Myrtle González. **P** Vitagraph Company of America. Ficción; Estados Unidos; Corto
- U. S. – Mexican War on the Border*; 1914. **P** War Feature Film Co. Documental; Estados Unidos
- U. S. Invasion of Mexico, The*; 1914. **P** Southern States Film Co. de Oklahoma.. Documental; Estados Unidos
- Uncle Sam in Mexico*; 1914. **P** Belmar Historical Film Feature. Documental; Estados Unidos; 5 rollos
- Under Fire in Mexico*; 1914. **D** J. Arthur Nelson.
R Natalie de Lontan. **P** Warner's Feature, United States Film. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Universal Animated Weekly (Noticiero)*; 1914. Documental; Estados Unidos
- War Extra, The*; 1914. **D** Harry Schenck. **R** Vinnie Burns, Kenneth D. Harlan, Edgar de Paw. **P** State Rights, Blaché Feature. Ficción; Estados Unidos; Medio
- War with Huerta*; 1914. **F** Frank Jones. **P** Mullin and Fisher, Nueva York. Documental; Estados Unidos; 2 rollos
- Warfare in the Skies*; 1914. **D** Frederick A. Thompson. **R** Earle Williams, Edith Storey. **P** Vitagraph Company of America. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Bond Within, The*; 1915. **D** Edward Sloman. **R** Adda Gleason, L. C. Shumway, George Routh, Henry Russell, Adelaide Bront. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Campaña constitucionalista, La*; 1915. **D** Jesús H. Abitia. Documental; México
- Count DeBesa's Pictures*; 1915. **P** Colonial Feature Film Co. Documental; Estados Unidos
- Entrada de las fuerzas constitucionalistas a Mérida*; 1915. **D** Manuel Cirerol Sansores. Documental; México
- Fighting Bob*; 1915. **D** John W. Noble. **R** Orrin Johnson, Olive Wyndman, Edward Brenon, Miss Redwing, Frederick Vroom. **P** Rolfe Photoplays Inc., Metro. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Fixer, The*; 1915. **D** George Kleine. **R** George Bickel, Harry Wall. **P** Kleine. Ficción; Estados Unidos; 50 min.
- Gira de Carranza de Tampico a Torreón*; 1915. **D** Eustaquio Montoya. Documental; México
- Hearst Vitagraph News Pictorial (Noticiero)*; 1915. Documental; Estados Unidos
- Hearts and Swords*; 1915. **D** Jay Hunt. **R** Louise Glaum, Gertrude Claire, George Fisher. **P** Domino. Ficción; Estados Unidos; Corto
- Historia completa de la Revolución mexicana de 1910 a 1915*; 1915. **D** Salvador Toscano y Enrique Echániz Brust. Documental; México
- Insurrection, The*; 1915. **D** George Terwilliger. **R** Ormi Hawley, Earl Metcalfe, Robert Fortier. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; 3 rollos
- Mexican's Chickens, The*; 1915. Ficción
- Mutual Weekly (Noticiero)*; 1915. Documental; Estados Unidos
- Pathé News (Noticiero)*; 1915. Documental; Estados Unidos
- Pathé Weekly (Noticiero)*; 1915. Documental; Estados Unidos
- Species of Mexican Man, A*; 1915. **D** Romaine Fielding. **R** Romaine Fielding, Roscoe Karns, Roger la Verne, Vinnie Burns, Audell Higgins. **P** Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados Unidos; Medio
- Universal Animated Weekly (Noticiero)*; 1915. Documental; Estados Unidos
- Across the Mexican Border*; 1916. **P** Mexican Film Co. Nueva York. Documental; Estados Unidos; 2 rollos
- Behind the Lines*; 1916. **D** Henry McRae. **F** Harry A. Gant. **R** Harry Carey, Marc Fenton, Edith Johnson, Harry Grant, Ruth Clifford, Miriam Shelby, Bill Human, L. C. Shumway, E. N. Wallack, L. M. Wells, Ray Ilanford. **P** Universal. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos
- Colonel Heeza Liar and the Bandits*; 1916. **D** John R. Bray. **Di** John R. Bray. **P** Paramount y Bray Prods. Animación; Estados Unidos; Corto
- Colonel Heeza Liar Captures Villa*; 1916. **D** Vernon Stallings. **Di** John R. Bray. **P** Paramount y Bray Prods. Animación; Estados Unidos; Corto
- Colored Soldiers Fighting in Mexico*; 1916. **D** Peter P. Jones. **P** Peter P. Jones Photoplay Co. Documental; Estados Unidos
- Conferencia Mexicano – Americana de Atlantic City*; 1916. Documental; México
- Diplomacy (Powers)*; 1916. **P** Universal. Ficción; Estados Unidos
- Documentación Nacional Histórica 1915 – 1916*; 1916. **D** Enrique Rosas. Documental; México
- Señor General D. Pablo González en los sitios de campaña, El*; 1916. Documental; México
- Following the Flag in Mexico: Villa at Any Cost.*; 1916. **P** Tropical Film Corp., Feinsburg Amusement Corp. Documental; Estados Unidos; Corto
- Hearst Vitagraph News Pictorial (Noticiero)*; 1916. Documental; Estados Unidos
- Historia completa de la Revolución Mexicana de 1910 a 1916*; 1916. **D** Salvador Toscano y Enrique Echániz Brust. Documental; México
- Liberty Daughter of the U.S.A.*; 1916. **D** Jaques Jaccard (episodios 1 al 15), Henry mcræe (episodios 16 al 20). **R** Marie Walcamp, Jack Holt, Neal Hart, Bertram Grassby, G. Raymond Nye, L. M. Wells, Maud Emory, Eddie Polo, Roy Stewart. **P** Universal. Ficción; Estados Unidos; 400 min. (20 episodios)
- Lieutenant Danny U.S.A.*; 1916. **D** Gilbert P. Hamilton. **F** Dev Jennings. **R** William Desmond, Enid Markey, Gertrude Claire, Thornton Edwards, Robert Kortman. **P** New York Motion Picture Corp., Triangle Film Corp., Kay – Bee. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos
- Mutual Weekly (Noticiero)*; 1916. Documental; Estados Unidos
- Our Boys in Pursuit of Mexican Bandits*; 1916. **P** Unicorn. Documental; Estados Unidos
- Pathé News (Noticiero)*; 1916. Documental; Estados Unidos
- Pathé Weekly (Noticiero)*; 1916. Documental; Estados Unidos
- Sammie Johnson in Mexico*; 1916. **D** Pat Sullivan. **P** Universal, Powers. Animación; Estados Unidos

Unidos; 1/2 rollos

Seling Tribune (Noticiero); 1916. Documental; Estados Unidos

Somewhere in Mexico; 1916. P United Sales Corporation. Animación; Estados Unidos; Corto

Stars an Stripes in Mexico: Uncle Sam Goes After the Archi – friend Villa; 1916. Documental; Estados Unidos; 1 rollo

Battle of Chili-con-Carne, The; 1916. D Louis W. Chaudet. R Billie Rhodes, Eddie Lyons, Lee Moran. P Universal. Ficción; Estados Unidos; 1 rollo

Eagle's Wing, The; 1916. D Robert Z. Leonard. F R. E. Irish. R Rodney Ranous, Herbert Rawlinson. P Universal. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos

Heart of Paula, The; 1916. D Julia Crawford Ivers. F James Van Trees. R Lenore Ulric, Velma Leffer, Jack Livingston. P Pallas Pictures, Paramount. Ficción; Estados Unidos; 50 min.

Honor System, The; 1916. D Raoul Walsh. F Georges Benoit, George Richter. R Gladis Brockwell, Miriam Cooper, Milton Sills, James A. Marcus, Arthur Mackley, Charles Clay, P. J. Cannon, Cora Drew, George Walsh. P Fox. Ficción; Estados Unidos; 100 min.

Indestructible Hats, The; 1916. P Mutt y Jeff Co. Animación; Estados Unidos; Corto

Long Arm of Law and Order, The; 1916. D C R. Bray. F C R. Bray dibujante. P Paramount. Animación; Estados Unidos; Corto

Love Thief, The; 1916. D Richard J. Stanton. F Dal Clawson. R Gretchen Hartman, Alan Hale, Frances Burnham, Edwin Cecil. P Fox. Ficción; Estados Unidos; 50 min.

Mexican Insurrectos, The; 1916. P Sunset – Unicorn. Ficción; Estados Unidos; 2 rollos

Painted Lie, The; 1916. D Robert R. Broadwell. F Roberto A. Turnbull. R Mae Gaston, Harris Ingraham, Ida Lewis, Marie Corteaux. P Horsley – Mutual. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos

Roughneck, The; 1916. D Melvin Mayo. R George Routh, B. W. Hopkins, Evelyn Page, Wedgewood Howell, C. P Lubin Manufacturing Company. Ficción; Estados

Unidos; Corto

Sheriff's Blunder, The; 1916. D Tom Mix. R Tom Mix, Victoria Forde, Sid Jordan. P Selig. Ficción; Estados Unidos; 2 rollos

Universal Animated Weekly (Noticiero); 1916. Documental; Estados Unidos

Villa, Dead or Alive; 1916. F W. Kendall Evans. P Eagle Film Mfg. And Picture Co. Documental; Estados Unidos; 1 rollo

War in Mexico; 1916. P Universal Pictures Documental; Estados Unidos; 1/2 rollos

War Ridden Mexico; 1916. P Universal Pictures. Documental; Estados Unidos; 1 rollo

Patriot, The; 1916. D William S. Hart. F Joseph August. R William S. Hart, Georgie Stone, Roy Laidlaw (Pancho Zapilla). P Triangle – Ince. Ficción; Estados Unidos

American Aristocracy; 1917. D Lloyd Ingraham. F Victor Fleming. R Douglas Fairbanks, Jewel Carmen, Charles de Lima. P Triangle. Ficción; Estados Unidos; 52 min.

American Consul, The; 1917. D Rollin S. Sturgeon. F Hal Rosson. R Theodore Roberts, Maude Fealy, Tom Forman, Raymond Hatton, Charles West. P Paramount. Ficción; Estados Unidos; 50 min.

Battle of Let's Go, The; 1917. D Craig Hutchinson. R Dan Russell, Vin Moore, Marjorie Ray. P L-KO Motion Picture Kompany, Inc. Ficción; Estados Unidos; 2 rollos

Eagle's Eye, The; 1917. D George Lessey y Wellington Playter. R King Baggot, Marguerite Snow. P Foursquare Pictures, Wharton – American. Ficción; Estados Unidos; 20 episodios

Episodios de la permanencia del Gobierno Constitucionalista en Veracruz; 1917. Documental; México

If My Country Should Call; 1917. D Joseph de Grasse. F King Gray. R Dorothy Phillips, Jack Nelson, Lon Chaney, Helen Leslie. P Universal. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos

Man Who Was Afraid, The; 1917. D Frederick S. Wright. R Bryant Washburn, Margaret Watts, Ernest Maupain, Frankie Raymond. P Essanay. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos

Mexican Crisis, The; 1917. D F. M. Follet. P

Pathe International Film Service, Hearst – International News Pictorial. Ficción; Estados Unidos

Pathé News (Noticiero); 1917. Documental; Estados Unidos

Patria; 1917. D Leopold Wharton, Theodore Wharton y Jacques Jaccard. M Robert Hood Bowers. R Irene Castle, Milton Stills, Warner Oland, Wallace Berry (Pancho Villa). P Pathé. Ficción; Estados Unidos; 31 rollos, 15 episodios

Patria nueva (Fiestas presidenciales de los cinco primeros días de mayo de 1917); 1917. D General Jesús M. Garza. Documental; México

Reconstrucción nacional; 1917. P Cía. Cinematográfica Queretana S. A.. Documental; México

Seling Tribune (Noticiero); 1917. Documental; Estados Unidos

Villa of the Movies; 1917. D Edward F. Cline. R Peggy Pearce, Bobby Dunn, Slim Summerville, Roxana McGowan. P Triangle – Keystone. Ficción; Estados Unidos; 2 rollos

Mexico Today (Typical Mexican Aspects); 1918. D Geo W. Wright. F D. W. Gobbert. P Educational Films Manufacturing Co. Documental; Estados Unidos; 8 o 6 rollos

Ranger, The; 1918. D Robert Gray. R Shorty Hamilton, Charles Arling, William Colvin. P State Rights, W. H. Clifford Photoplay Co. Ficción; Estados Unidos; 5 rollos

Thieve's Gold; 1918. D John Ford. F John W. Brown, Ben Reynolds. R Harry Carey, Molly Malone, Vester Pegg, Johnnie Cooke. P Universal. Ficción; Estados Unidos; 50 min.

Why America Will Win; 1918. D Richard Stanton. R Olaf Skavian. P Fox. Ficción; Estados Unidos; 7 rollos

"Go-get-em", Boys who Punished the Mexican Bandits, The; 1919. P Hearst News Service. Documental; Estados Unidos

Automóvil gris, El; 1919. D Enrique Rosas, Joaquín Coss y Juan Canals de Homs. F Enrique Rosas. E Miguel Viguera. R Joaquín Coss, Juan Canals de Homs, Manuel de los Ríos, Dora Villa, María Mercedes Ferriz, María Teresa Montoya. P Azteca Films y Rosas Cía. Ficción; México; 111 min.

- Banda del automóvil gris, La (La dama enlutada);* 1919. **D** Ernesto Vollharth. **F** Ezequiel Carrasco. **R** Matilde Cires Sánchez, Dora Villa, María Luisa Serrano, Roberto Soto, Antonio Galé, Joaquín Coss, Luis Cervantes. **P** Germán Camus. Ficción; México; 24 rollos, 12 episodios
- Entierro de Zapata, El;* 1919. **D** Salvador Toscano. Documental; México
- His Majesty, the American;* 1919. **D** Joseph Henabery. **F** Victor Fleming, Glen MacWilliams. **R** Douglas Fairbanks, Marjorie Daw, Frank Campeau, Sam Southern, Lillian Langdon. **P** W.W. Hodkinson. Ficción; Estados Unidos; 97 min.
- Soldiers of Fortune;* 1919. **D** Allan Dwan. **F** H. Lyman Broening, Sol Polito. **R** Norman Kerry, Pauline Starke, Ana Q. Nilsson, Wallace Beery, Wilfred Lucas. **P** Realart Pictures Corp. Ficción; Estados Unidos; 70 min.
- Juan Soldado;* 1919. **D** Enrique Castilla. **G** Enrique Castilla. **F** Miguel Martínez o Guillermo Sánchez o Miguel Ruiz o Ladislao Cortés. **R** Rutila Urriola, Flora Isla Chacón, Eduardo Urriola, José Rubio, Rafael M. Saavedra, Miguel Camacho Vega, Enrique Castilla, Ana Cozzi, Ángel E. Álvarez. **P** Secretaría de Guerra y Marina de Chapultepec. Ficción; México
- Conferencia entre Villa y el general Martínez,* 1920. **F** José P. Guerra. Documental, México
- Emiliano Zapata en vida y muerte;* 1920. **P** Azteca Films – Rosas – Derba y Cía. Documental; México
- Entrada triunfal del General Álvaro Obregón;* 1920. **D** Jesús H. Abitia. **P** Secretaría de Gobernación. Documental; México
- Genovevo de la O en la ciudad de México;* 1920. **D** ¿Jesús H. Abitia? Documental; México
- Gira política del General Obregón al sur del país;* 1920. **D** Jesús H. Abitia. Documental; México
- Gira política del general Obregón al sur del país con escenas familiares;* 1920. **D** Jesús H. Abitia. Documental; México
- Historia de la Revolución mexicana de 1910 a 1920;* 1920. **D** Salvador Toscano. Documental; México; 17 rollos
- Llegada a la ciudad de México del señor Adolfo de la Huerta;* 1920. **D** ¿Jesús H. Abitia? Documental; México
- Rendición de Villa en Sabinas, Coab.;* 1920. Documental; México
- Río Grande;* 1920. **D** Edwin Carewe. **F** Robert B. Kurrle. **R** Rosemary Theby, Peaches Jackson, George Stone, Allan Sears, Héctor V. Sarno, Adele Farrington. **P** Pathé. Ficción; Estados Unidos; 6 rollos
- Toma de posesión del general Alvaro Obregón;* 1920. **D** Jesús H. Abitia. Documental; México
- Toma de posesión del Presidente de la República, Señor Adolfo de la Huerta;* 1920. **P** Secretaría de Gobernación. Documental; México
- Villa en Canutillo;* 1920. **F** O. A. Aultman. **P** Pathé News. Documental; Estados Unidos
- Villa en el rancho Amparo de Raúl Madero;* 1920. **F** Guerra o por Ocañas
- Villa íntimo;* 1920. **P** Martínez y Cía., La Cinema. Documental; México
- Alas abiertas;* 1921. **D** Luis Lezama. **G** Luis Lezama. **F** Roberto A. Turnbull. **P** Germán Camus. Ficción; México
- Aniversario de la muerte del General Emiliano Zapata en Cuautla;* 1921. **D** Manuel Sánchez Valtierra. Documental; México
- Aniversario de la muerte del señor Madero;* 1921. **D** Manuel Sánchez Valtierra. **P** Rafael Cal y Mayor. Documental; México
- Luchando por el petróleo;* 1921. **D** Ezequiel Carrasco. **F** Pérez. **R** Gilda Chávarri, Emilio Majul, Roberto Ono. **P** Popocatepetl. Documental; México
- Trabajos de la Comisión Nacional Agraria;* 1921. **P** Comisión Nacional Agraria de la Secretaría de Agricultura y Fomento. Documental; México
- Viaje del General Plutarco Elías Calles a Yucatán, Campeche y Tabasco;* 1921. **D** Luis G. Pereda. Documental; México
- Fanny o el robo de los 20 millones;* 1922. **D** Manuel Sánchez Valtierra (artístico) y José Rubalcava (técnico). **F** Guillermo Sánchez. **R** María Cozzi, Eduardo Urriola, María Teresa Álvarez, Manuel Arvide, Ángel E. Álvarez. **P** Anáhuac Film Corporation. Ficción; México
- Llamas de rebelión;* 1922. **D** Adolfo Quezada. **R** Alfonso Labat, Josefina López, Eleazar Reina, Carmen López, Eduardo García Moreno. **P** Martínez y Quezada. Ficción; México
- Novedades cinematográficas de El Demócrata (Noticiero);* 1922. **P** Atlas Films. Documental; México
- Porfirio Díaz en 1910;* 1922. Documental; México
- Repartición de tierras en Sultepec;* 1922. **D** Manuel Sánchez Valtierra. **F** Manuel Sánchez Valtierra. **P** General Rafael Cal y Mayor. Documental; México
- Vida del general Díaz en París, La;* 1922. **P** Camus. Documental; México
- Villa en Canutillo;* 1922. **P** Fox Film Corporation. Documental; Estados Unidos
- Broken Wing, The;* 1923. **D** Tom Forman. **F** Harry Perry. **R** Kenneth Harlan, Miriam Cooper, Walter Long, Miss Dupont, Edwin J. Brady. **P** Preferred. Ficción; Estados Unidos; 60 min.
- Francisco Villa;* 1923. **D** Enrique Rosas Sucesores. Documental; México
- Historia auténtica de Francisco Villa y su trágica muerte en Parral;* 1923. **D** Salvador Toscano. Documental; México
- Ceremonia de protesta de Plutarco Elías Calles;* 1924. **F** Robert A. Turnbull. **P** Fox Film. Documental; Estados Unidos
- Ecos del viaje de don Plutarco Elías Calles a París;* 1924. **P** Camus. Documental; Francia
- Gira electoral de Calles por diversos Estados;* 1924. **F** Vicente Ladislao Cortés. Documental; México
- Protesta de Plutarco Elías Calles a la presidencia;* 1924. **F** Jesús H. Abitia. Documental; México
- Rebelión Delahuertista (La última Revolución);* 1924. **D** Jesús H. Abitia. **P** Presidencia de la República – México Cines. Documental; México
- Vida, bechos y bañanas de Francisco Villa;* 1924. **P** Centro Cinematográfico Arrigunaga. Documental; México
- Crackerjack, The;* 1925. **D** Charles Hines. **F** Charles E. Gilson, John Geisel. **R** Johnny Hines, Sigrid Holmquist, Henry West, Bradley Baker. **P** East Coast. Ficción; Estados Unidos; 70 min.
- Historia de la persecución religiosa en México;*

1926. **P** International Newsreel. Documental; Estados Unidos; 7 min. 45 seg.
Historia completa de la Revolución Mexicana (1900-1927); 1927. **D** Salvador Toscano. Documental; México; 35 rollos
Historia de la Revolución Mexicana; 1927. **D** Victor Noriega. Documental; México; 53 min.
Raza de bronce; 1927. **D** Guillermo Calles. **R** Guillermo Calles. **P** Rafael Corella. Ficción; México
Adventurous Youth; 1928. **D** Edward Godal. **R** Derrick de Marney, Renée Clama, Dino Galvani, Sybil Wise, Loftus Tottenham. **P** Warner Brothers. Ficción; Gran Bretaña; 5 rollos
Asesinato del General Álvaro Obregón (Los Sucesos de José de León Toral); 1928. Documental; México; 24 min.
Historia de la Revolución Mexicana; 1928. **P** Ediciones Pérez o Germán Martínez. Documental; México
Robin Hood mexicano, El (El Robin Hood de México); 1928. **D** Antonio Fernández. **R** Chano Urueta, Peto Valenzuela. Ficción; México / Estados Unidos; 50 min.
Solemnes funerales del General Obregón; 1928. Documental; México
Álvaro Obregón; 1929. **D** Jesús H. Abitia. **F** Jesús H. Abitia. **P** Jesús H. Abitia. Documental; México
Flame of Mexico, The (Soul of Mexico o Hearts of Mexico); 1929. **D** David Kirkland. **F** Jules Cronjager. **M** Nilo Menéndez, Arnulfo Miramontes, Tito Guízar y Gutty Cárdenas. **R** Alicia Ortiz, Donald Reed, Mario Tenorio, Ernesto Ávila Guillén, Frank Hagner. **P** State Rights, Juliet Barrett Rublee. Ficción; Estados Unidos; 75 min.
Venganza de Pancho Villa, La; 1929. **D** Félix y Edmundo Padilla. Filme de montaje; México; 60 min.
¡Qué viva México!; 1931
D Serguei Einsenstein
G Grigory Alexandrov
F Eduard Tisse
E Serguei Einsenstein
M Juan Aguilar, Francisco Camacho Vega
R Félix Balderas, Martín Hernández, David

Liceaga, Julio Saldívar, Isabel Villaseñor
P Grigory Alexandrov
Ficción; México / Rusia / Estados Unidos; 85 min.
Sombra de Pancho Villa, La (Revolución); 1932. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Miguel Contreras Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres. **F** Alex Phillips y E. Carrasco. **E** José Marino y Fernando Tamayo. **M** Alfonso Esparza Oteo. **R** Miguel Contreras Torres, Luis G. Barreiro, Manuel Tamés, Alfredo del Diestro, Rosita Arriaga. **P** Columbia Pictures. Ficción; México; 90 min.
Compadre Mendoza, El; 1933. **D** Fernando de Fuentes. **A** Sobre el relato homónimo de Mauricio Magdaleno. **Ad** diálogos Juan Bustillo Oro y Fernando de Fuentes. **F** Alex Phillips. **E** Fernando de Fuentes. **M** Manuel Castro Padilla
R Carmen Guerreño, Alfredo del Diestro, Antonio R. Frausto, Luis G. Barreiro, Emma Roldán, José Ignacio Rocha, Pepe del Río, Abraham Galán, Ricardo Carti, José Eduardo Pérez. **P** Interamericana Films y Producciones Águila. Ficción; México; 85 min.
Corazones en derrota; 1933. **D** Rubén C. Navarro. **A** Rubén C. Navarro. **Ad** Rubén C. Navarro. **F** Victor Herrera. **M** Guillermo Posadas. **R** María Luisa Zea, Arturo Campoamor, Aurora Bermúdez, Esther Fernández, María Guadalupe Delgado. **P** Alpha Films. Ficción; México; 65 min.
Enemigos; 1933. **D** Chano Urueta. **A** Chano Urueta. **Ad** Chano Urueta. **F** Alex Phillips. **E** Chano Urueta. **M** Lorenzo Barcelata. **R** Gaby Sorel, Joaquín Busquets, Miguel M. Delgado, Antonio R. Frausto, Dolores Camarillo. **P** Atlántida Films. Ficción; México; 61 min.
Prisionero trece, El; 1933. **D** Fernando de Fuentes. **A** Miguel Ruiz y Fernando de Fuentes. **F** Ross Fisher. **E** Aniceto Ortega. **M** Guillermo A. Posadas. **R** Alfredo del Diestro, Luis G. Barreiro, Adela Sequeyro, Arturo Campoamor, Adela Jaloma, Emma Roldán, Antonio R. Frausto, Luis Sánchez Tello. **P** Compañía Nacional Productora de Películas S.A. Ficción; México; 76 min.

Rebelión; 1934. **D** Manuel G. Gómez. **A** Luis Mendieta y Núñez. **Ad** Manuel G. Gómez. **F** Ross Fisher, Efraín R. Gómez. **M** Max Urban. **R** Nativos de San Juan Teotihuacán. **P** Producciones Sol. Ficción; México
Viva Villa!; 1934. **D** Jack Conway y Howard Hawks. **F** Charles G. Clarke, James Wong Howe. **E** Robert Kern. **M** Herbert Stothart. **R** Wallace Beery (Pancho Villa), Fay Wray, Leo Carrillo, Donald Cook, Stuart Erwin, Henry B. Walthall (Francisco I. Madero), Philip Cooper (Villa niño). **P** Metro Goldwyn Mayer. Ficción; Estados Unidos; 115 min.
Historia de la Revolución Mexicana, La; 1935. **D** Salvador Toscano. Documental; México
Tesoro de Pancho Villa, El; 1935. **D** Arcady Boytler. **A** José Benavides Jr. **Ad** José Benavides Jr. y Arcady Boytler **F** Alex Phillips. **E** Arcady Boytler y José Marino. **M** Juan S. Garrido. **R** Antonio R. Frausto, Victoria Blanco, Raúl de Anda, Carlos L. Cabello, Guillermo Calles, Juan F. de Triana (Pancho Villa). **P** José y Manuel San Vicente, Felipe Mier. Ficción; México; 67 min.
¡Vámonos con Pancho Villa!; 1935. **D** Fernando de Fuentes. **A** Sobre la novela de Rafael F. Muñoz. **Ad** Fernando de Fuentes y Xavier Villaurrutia. **F** Jack Draper y Gabriel Figueroa. **E** José Noriega. **M** Silvestre Revueltas. **R** Antonio R. Frausto, Domingo Soler (Pancho Villa), Manuel Tamés, Ramón Vallarino, Carlos López Chaflán, Raúl de Anda. **P** Cinematográfica Latino Americana CLASA. Ficción; México; 92 min.
Cielito lindo; 1936. **D** Roberto O'Quigley. **A** Ernesto Cortázar. **Ad** Roberto O'Quigley, Iñigo de Martino, Emilio Fernández. **F** Jack Draper y Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Max Urban. **R** Arturo de Córdova, Felipe de Flores, Lupita Gallardo, Roberto Gavaldón, Max Langler, Carlos López Chaflán, Miguel Wimer. **P** J. Luis Bueno. Ficción; México
Desfile deportivo (Desfile atlético del 20 de Noviembre de 1936 conmemorando el XXVI aniversario de la iniciación de la Revolución Mexicana); 1936. **D** Fernando de Fuentes. Documental; México
Judas; 1936. **D** Manuel R. Ojeda. **A** Gustavo

- Villatoro. **Ad** Manuel R. Ojeda, diálogos Gustavo Villatoro y Antonio Médez Bolio. **F** Alex Phillips. **M** Raúl Lavista. **R** Josefina Escobedo, Carlos Villatoro, Víctor Urruchúa, Manuel Buendía, Carlos López Chaflán. **P** Remex – Partido de la Revolución Mexicana. Ficción; México
- Adelita, La*; 1937. **D** Guillermo Hernández Gómez. **A** Guillermo Hernández Gómez. **Ad** Emilio Gómez Muriel, Guillermo Hernández Gómez y Ernesto Cortázar. **F** Gabriel Figueroa. **E** Emilio Gómez Muriel. **M** Lorenzo Barcelata, Manuel Esperón. **R** Leopoldo Ortín, Esther Fernández, Pedro Armendáriz, Antonio R. **P** Irracheta y Elvira. Ficción; México
- Almas rebledes*; 1937. **D** Alejandro Galindo. **A** Alejandro Galindo. **Ad** Raúl de Anda y Alejandro Galindo. **F** Jack Draper. **E** Charles L. Kimball. **M** Pedro Galindo. **R** Nancy Torres, Raúl de Anda, Emilio Fernández, Eduardo Arozamena, Guillermo Calles. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 90 min.
- ¡Así es mi tierra!*; 1937. **D** Arcady Boytler. **A** Enrique Uthoff. **Ad** Arcady Boytler. **F** Víctor Herrera. **E** José Marino. **M** Ignacio Fernández Esperón Tata Nacho. **R** Mario Moreno Cantinflas, Manuel Medel, Antonio R. Frausto, Mercedes Soler. **P** Cinematográfica Internacional (CISA). Ficción; México
- Cuatro milpas, Las*; 1937. **D** Ramón Pereda. **A** Ramón Pereda. **Ad** Diálogos René Cardona. **F** Raúl Martínez Solares. **E** Ramón Pereda. **M** Max Urban. **R** Ramón Pereda, Adriana Lamar, Lorenzo Barcelata, María Teresa Barcelata, Pedro Armendáriz. **P** Pereda Films. Ficción; México
- Derecho y el deber, El*; 1937. **D** Juan Orol. **A** Quirico Michelena. **Ad** Juan Orol. **F** Raúl Martínez Solares. **E** Juan Orol y José Marino. **M** Daniel Pérez Castañeda. **R** Consuelo Moreno, Juan José Martínez Casado, Juan Orol, Leopoldo Ortín, Amelia Wilhelmy. **P** Aspa Films. Ficción; México
- Under Strange Flags*; 1937. **D** Irvin V. Willant. **F** Arthur Martinelli. **E** Donald Barratt. **R** Tom Keene, Luane Waters, Budd Buster, Maurice Black (Pancho Villa), Roy D'Arcy. **P** Crescent. Ficción; Estados Unidos; 68 min.
- Golondrina, La*; 1938. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Miguel Contreras Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres. Colaborador en los diálogos Ricardo López Méndez. **F** Alex Phillips. **E** Juan José Marino. **M** Alfonso Esparza Oteo, Juan José Espinoza, Pepe Domínguez, Gabriel Ruiz y Mariano Villagómez C. **R** Medea de Novara, Miguel Contreras Torres, Pepe Ortiz, Domingo Soler, Sebastián Muñoz. **P** Colonial Films. Ficción; México; 110 min.
- Valentina, La*; 1938. **D** Martín de Lucenay. **A** Angel Rabanal y Antonio Martínez Cuétara. **Ad** Martín de Lucenay. **F** Jack Draper. **M** Max Urban. **R** Jorge Negrete, Esperanza Baur, Raúl de Anda. **P** Atlántida Films. Ficción; México; 59 min.
- Angélica (Rosa di Sangue)*; 1939
- D** Jean Choux
- F** Ubaldo Arata, Giorgio Orsini
- M** Jacques Ibert
- R** Viviane Romance, Georges Flamant, Guillaume de Sax, Raymond Galle, Paul Amiot
- P** Scalera Film
- Ficción; Francia – Italia; 95 min.
- Con los Dorados de Villa*; 1939
- D** Raúl de Anda
- A** Raúl de Anda y Emilio Fernández
- Ad** Raúl de Anda y Emilio Fernández
- F** Raúl Martínez Solares
- E** X. Randa y Carlos Savage
- M** Alfonso Esparza Oteo
- R** Pedro Armendáriz, Susana Cora, Lupe del castillo, Emilio Fernández, Pedro Galindo, Marcus Goodrich, Max Langler, Paco Martínez, Lucha Reyes, Luis Álvarez, Domingo Soler, Armando Soto La Marina, Aurora Walker
- P** Producciones Raúl de Anda
- Ficción; México; 95 min.
- En tiempos de Don Porfirio*; 1939. **D** Juan Bustillo Oro. **F** Jack Draper. **E** Mario González. **M** Max Urban. **R** Julio Ahuet, Victoria Argota, Lucha María ávila, Adolfo Bernáldez, Dolores Camarillo, Gerardo del Castillo, Antonio R. Frausto, Conchita Gentil Arcos, Agustín Isunza, Max Langler, José Elías Moreno. **P** Oro Films y Producciones Grovas. Ficción; México
- De abajo, Los (Con la División del Norte)*; 1939. **D** Chano Urueta. **F** Gabriel Figueroa. **G** Chano Urueta basado en la novela de Mariano Azuela. **E** Emilio Gómez Muriel. **M** Jorge Pérez. **R** Miguel Ángel Ferriz, Esther Fernández, Isabela Corona, Domingo Soler, Carlos López Moctezuma. **P** Producciones Amanecer. Ficción; México
- De Porfirio Díaz a Lázaro Cárdena 30 años de historia*; 1940. **D** Rafael Sánchez Candiani. **F** Ezequiel Carrasco. **P** Rafael Sánchez Candiani. Documental; México
- Jefe Máximo, El*; 1940. **D** Fernando de Fuentes. **F** Gabriel Figueroa. **E** Charles L. Kimball. **M** Manuel Esperón. **R** Pedro Armendáriz, Luis G. Barreiro, María Clavería, Gerardo del Castillo, Alfredo del Diestro, Manuel Dondé, Amalia Ferriz, Conchita Gentil Arcos, Raúl Guerrero, Gloria Marín, Manuel Noriega, Leopoldo “Chato” Ortín, Joaquín Pardavé, José Ignacio Rocha. **P** Financiera de Películas. Ficción; México; 107 min.
- Justicia de Pancho Villa, La (El gaucho Mágica)*; 1940. **D** Guz Águila y Guillermo Calles. **A** Guz Águila. **Ad** Guz Águila. **F** Ross Fisher. **M** Manuel Castro Padilla. **R** Vicente Padua, Stella Inda, Lolo Trillo, Amparo Arozamena, Luis Álvarez (Pancho Villa), Leandro Alpuente. **P** Guz Águila. Ficción; México; 95 min.
- Jesúsita en Chihuahua*; 1942. **D** René Cardona. **A** Ernesto Cortázar y René Cardona. **Ad** Ernesto Cortázar y René Cardona. **F** Víctor Herrera. **E** Mario del Río. **M** Manuel Esperón. **R** Susana Guízar, René Cardona, Pedro Infante, Susana Cora, Agustín Isunza, Emma Roldán. **P** Ixtla Films. Ficción; México
- Madero of Mexico*; 1942. **D** Edward L. Cahn. **M** Sol Kaplan. **R** Paul Guilfoyle (Francisco I. Madero), John Nesbit (José María Pino Suárez). **P** Metro Goldwin Mayer. Ficción; Estados Unidos; 16 min.
- Mexicano, El*; 1943. **D** Agustín P. Delgado. **A** Sobre el cuento de Jack London. **Ad** José

Revueltas, Agustín P. Delgado y Raphael J. Sevilla. **F** Ezequiel Carrasco. **E** Juan José Marino. **M** Gonzalo Curiel. **R** David Silva, Lupita Gallardo, Carlos López Moctezuma, Chela Castro, Eduardo Arozamena. **P** Películas de México. Ficción; México; 95 min.

Flor Silvestre; 1943. **D** Emilio Fernández. **A** Sobre la novela *Sucedió ayer* de Fernando Robles. **Ad** Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Francisco Domínguez. **R** Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Miguel Ángel Ferriz, Mimí Derba, Eduardo Arozamena. **P** Films Mundiales. Ficción; México; 94 min.

Abandonadas, Las; 1944. **D** Emilio Fernández. **A** Emilio Fernández. **Ad** Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Schoemann. **M** Manuel Esperón. **R** Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Víctor Junco, Paco Fuentes, Arturo Soto Rángel. **P** Films Mundiales. Ficción; México; 103 min.

Club verde (El recuerdo de un vals); 1944. **D** Rolando Aguilar. **A** Raúl Martínez Lacarra. **Ad** Adalberto Elías González. **F** Jesús Hernández. **E** Carlos Savage. **M** Federico Ruiz y Rosalío Ramírez. **R** Emilio Tuero, Emilia Guiú, Celia Montalván, Fernando Soto Mantequilla, Ángel T. Sala, Mimí Derba. **P** Promex. Ficción; México; 87 min.

Entre hermanos; 1944. **D** Ramón Peón. **A** Sobre la novela de Federico Gamboa. **Ad** Carlos Velo, Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández. **F** Jack Draper. **E** Laurette Sejourne. **M** Rodolfo Halffter. **R** Pedro Armendáriz, Carmen Montejo, Rafael Baledón, Anita Blanch, Isabela Corona. **P** Cinears. Ficción; México

Porfirio Díaz; 1944. **D** Rafael M. Saavedra y Raphael J. Sevilla. **F** Ezequiel Carrasco, Jorge Stahl Jr.. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Francisco Domínguez. **R** Emilio Brillas, Asunción Casal, Fernando Curiel, Mimí Derba, Tony Díaz, Gloria Estrada. **P** Urside Montes de Oca. Ficción; México; 101 min.

Rancho de mis recuerdos; 1944. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Miguel Contreras Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres. **F** Agustín Martínez Solares y Alex Phillips. **E** Juan José

Marino y Lupe Marino. **M** Federico Ruiz. **R** Manuel Medel, Miguel Contreras Torres, Mercedes Barba, Eduardo Arozamena, Nelly Montiel, Eugenia Galindo, Ricardo Mondragón, Tito Novaro. **P** Hispano Continental Films. Ficción; México

Pajarera, La; 1945. **D** Emilio Gómez Muriel. **A** Emilio Gómez Muriel. **Ad** Emilio Gómez Muriel, diálogos José Cárdenas. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Jorge Bustos. **M** Alfonso Esparza Oteo. **R** María Elena Marques, Roberto Silva, Ernesto Alonso, Eduardo Arozamena, Antonio R. Frausto. **P** Clase Films Mundiales. Ficción; México; 102 min.

Aquí está Juan Colorado; 1946. **D** Rolando Aguilar. **A** Norman Foster, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **Ad** Norman Foster, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **F** Ignacio Torres. **E** Carlos Savage. **M** Rosalío Ramírez. **R** Raúl de Anda, Luis Aguilar, Yadira Jiménez, Irma Torres, Pepe Nava. **P** Raúl de Anda. Ficción; México / Estados Unidos; 100 min.

Abijado de la muerte, El; 1946. **D** Norman Foster. **A** Norman Foster, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **Ad** Norman Foster, Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **F** Jack Draper. **E** José Noriega y George Crone. **M** Manuel Esperón. **R** Jorge Negrete, Rita Conde, Leopoldo "Chato" Ortín, Tito Junco, Alejandro Ciangherotti, Emma Roldán, Francisco Jambrina, Manuel Dondé. **P** Películas Anáhuac. Ficción; México

Enamorada; 1946. **D** Emilio Fernández. **A** Íñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández. **Ad** Íñigo de Martino, Benito Alazraki y Emilio Fernández. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Schoemann. **M** Eduardo Hernández Moncada. **R** María Félix, Pedro Armendáriz, Fernando Fernández, José Morcillo, Eduardo Arozamena, Miguel Inclán, Manuel Dondé, Eugenio Rossi, Norma Hill, Juan García, José Torvay, Pascual García Peña. **P** Panamericana Films. Ficción; México; 99 min.

Negra Angustias, La; 1946. **D** Matilde Landeta. **A** Sobre la obra de Francisco Rojas González. **Ad** Matilde Landeta. **F** Jack Draper. **E** Gloria Shoemann. **M** Gonzalo Curiel. **R** María

Elena Marqués, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Gilberto González, Enriqueta Reza. **P** TACMA y Edurado S Landeta. Ficción; México; 95 min.

Bajo el cielo de Sonora; 1947. **D** Rolando Aguilar. **A** Carlos Gaytán y Raúl de Anda. **Ad** Carlos Gaytán y Raúl de Anda. **F** Ignacio Torres. **E** Carlos Savage. **M** Rosalío Ramírez. **R** Raúl de Anda, Leonora Amar, Carlos López Moctezuma, Domingo Soler, José Elías Moreno. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 93 min.

Casa colorada, La; 1947. **D** Miguel Morayta. **A** Sobre la novela de Ángel Moya Sarmiento. **Ad** Ángel Moya Sarmiento y Miguel Morayta. **F** Gabriel Figueroa. **E** Juan José Marino. **M** Javier Ruiz Rueda. **R** Pedro Armendáriz, Amanda del Llano, Bernardo Sancristóbal, Rita Macedo, Gilberto González, José Eduardo Pérez, Dolores Camarillo. **P** Films de América. Ficción; México; 92 min.

Cristeros, Los (Sucedió en Jalisco); 1947. **D** Raúl de Anda. **A** Sobre la novela de José Guadalupe de Anda. **Ad** Raúl de Anda y Carlos Gaytán. **F** Jesús Hernández. **E** Carlos Savage. **M** Rosalío Ramírez. **R** Sara García, Luis Aguilar, Tito Junco, Amanda del Llano, Carlos López Moctezuma. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 120 min.

Fugitive, The; 1947. **D** John H. Ford. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jack Murray. **M** Richard Hagerman. **R** Henry Fonda, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, J. Carrol Naish, Leo Carrillo, Ward Bond, Robert Armstrong, John Qualen, Fortunio Bonanova, Chris-Pin Martin, Miguel Inclán, Fernando Fernández. **P** Argosy Pictures. Ficción; Estados Unidos; 104 min.

Río Escondido; 1947. **D** Emilio Fernández. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Schoemann. **M** Francisco Domínguez. **R** María Félix, Carlos López Moctezuma, Fernando Fernández, Agustín Isunza, Manuel Dondé, Eduardo Arozamena, Arturo Soto Rangel, Columba Domínguez, Juan García, Roberto Cañedo, Beatriz Germán Fuentes. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 110 min.

Abí viene Vidal Tenorio; 1948. **D** René Cardona.

A Octaviano Corro **R**. **Ad** Rafael M. Saavedra. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Juan José Marino. **M** Manuel Esperón. **R** Tito Guízar, Alicia Caro, Tito Junco, Marina Herrera, Manuel Dondé, Alfredo del Diestro, Aurora Cortés, Carlos Múzquiz, Ceferino Silva, Julio Ahuet, Roberto Cobo, Andrés Huesca. **P** Luis Manrique. Ficción; México

En los Altos de Jalisco; 1948. **D** Chano Urueta. **A** José G. Cruz. **Ad** Chano Urueta. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Juan José Marino. **M** Manuel Esperón. **R** Tito Guízar, Blanca Estela Pavón, Tito Junco, Olga Jiménez, Pascual García Peña, Manuel Noriega. Ficción; México; 90 min.

Hijo del bandido, El; 1948. **D** Rolando Aguilar. **A** Raúl de Anda. **Ad** Raúl de Anda y Gabriel Ramírez Osante. **F** Ignacio Torres. **E** Carlos Savage. **M** Rosalío Ramírez. **R** Víctor Parra, Carmen González, Jorge Ancira, José L. Murillo, Arturo Soto Rangel, Pedro León, Emilio Garibay, Velia Pintor, José Muñoz. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 100 min.

Rosenda; 1948. **D** Julio Bracho. **F** Jack Draper. **E** Jorge Bustos. **M** Raúl Lavista. **R** Ferando Soler, Rita Macedo, Nicolas Rodriguez, Rodolfo Acosta, Franciso Reiguera. **P** Clase Films Mundiales. Ficción; México; 98 min.

Si Adelita se fuera con otro; 1948. **D** Chano Urueta. **A** Ernesto Cortázar. **Ad** Chano Urueta, colaboración en los diálogos Rafael F. Muñoz. **F** Victor Herrera. **E** José Bustos. **M** Manuel Esperón

R Jorge Negrete, Gloria Marín, Crox Alvarado, Arturo Martínez, Arturo Soto Rangel, José Elías Moreno. **P** Producciones Dyana. Ficción; México; 125 min.

Tres hombres malos; 1948. **D** Fernando Méndez. **A** Fernando Méndez. **Ad** Fernando Méndez y Raúl de Anda. **F** Ignacio Torres. **E** Carlos Savage. **M** Manuel Esperón y Ernesto Cortázar. **R** Raúl de Anda, Luis Aguilar, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Gloria Alonso. **P** Producciones Raúl de Anda. Ficción; México; 95 min.

Tuya para siempre; 1948. **D** Gilberto Martínez Solares. **F** Agustín Martínez Solares. **E**

Charles L. Kimball. **M** Manuel Esperón. **R** Emilio Tuero, Esther Fernández, Eduardo Noriega, Salvador Lozano, Ernesto Finance. **P** Durán y Casahonda – Aristo Films. Ficción; México; 79 min.

¡Arriba el norte!; 1949. **D** Emilio Gómez Muriel. **G** Rogelio Cordome, Carlos Goicochea, Joaquín Pardavé. **F** Raúl Martínez Solares. **E** Mario González. **M** Raúl Lavista. **R** Joaquín Pardavé, Marga López, Luis Aguilar, Lilia Prado, Óscar Pulido, Enriqueta Reza, Antonio R. Frausto, José Eduardo Pérez, Hernán Vera. **P** Filmex. Ficción; México; 90 min.

Duelo en las montañas (antes, Aguas primaverales); 1949. **D** Emilio Fernández

A Sobre la novela Nido de Hidalgos de Iván Turguéniev. **Ad** Mauricio Magadleno y Emilio Fernández. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Rita Macedo, Fernando Fernández, Eduardo Arozamena, Jorge Treviño, Fanny Schiller, Guillermo Cramer, Salvador Quiroz, Arturo Soto Rangel, Antonio Haro Oliva, Víctor M. Acosta. **P** Clase Films Mundiales. Ficción; México; 84 min.

Lluvia roja, 1949. **D** René Cardona

A Sobre la novela de Jesús Goytortúa Santos. **Ad** Mauricio Magdaleno. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Rafael Ceballos. **M** Manuel Esperón, Ernesto Cortázar. **R** Jorge Negrete, Elsa Aguirre, Alicia Caro, Domingo Soler, Rodolfo Landa, Julio Villarreal, Arturo Martínez, Miguel Ángel Ferriz, Luis Aceves Castañeda. **P** Filmex. Ficción; México; 97 min.

Mujer que yo perdí, La; 1949. **D** Roberto Rodríguez. **A** Manuel R. Ojeda. **Ad** Manuel R. Ojeda y Carlos González Dueñas. **F** Jack Lauron Draper. **E** Fernando Martínez Álvarez. **M** Raúl Lavista. **R** Pedro Infante, Blanca Estela Pavón, Manuel R. Ojeda, Eduardo Arozamena, José Luis Jiménez, Silvia Pinal, Aurora Walker, Guillermo Bravo Sosa. **P** Producciones Rodriguez Hermanos. Ficción; México; 120 min.

Pancho Villa Vuelve (Vuelve Pancho Villa, o Villa Vuelve antes El regreso de Pancho Villa); 1949. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Miguel Contreras

Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres. **F** Alex Phillips. **E** Rafael Portillo. **M** Elías Breeskin. **R** Pedro Armendáriz (Pancho Villa), Esther Fernández, Rodolfo Acosta, Rafael Alcayde, Jorge Treviño. **P** Hispano Continental Films. Ficción; México; 95 min.

Torch, The; 1949. **D** Emilio Fernández. **G** Íñigo de Martino y Bert Granet. **F** Gabriel Figueroa. **E** Charles L. Kimball. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Paulette Goddard, Pedro Armendáriz, Gilbert Roland, Walter Reed, Julio Villarreal. **P** Eagle Lion. Ficción; Estados Unidos; 83 min.

Vino el remolino y nos alevantó; 1949. **D** Juan Bustillo Oro. **A** Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. **Ad** Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno. **F** Jorge Stahl Jr. **E** José Bustos. **M** Gonzalo Curiel. **R** Miguel Ángel Ferriz, Carmen Molina, Luis Beristáin, Armando Saenz, Beatriz Aguirre. **P** Produccionnes Dyana. Ficción; México; 93 min.

Azabares para tu boda, 1950. **D** Julián Soler. **A** Sobre la pieza *Así es la vida* de Arnaldo Malfatti y Nicolás de las Llanderas. **Ad** Mauricio Magdaleno y Julián Soler. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Rafael Ceballos, Eufemio Rivera. **M** Federico Ruiz y Rosalío Ramírez. **R** Fernando Soler, Sara García, Joaquín Pardavé, Marga López, Domingo Soler, Eduardo Noriega, Silvia Pinal, Andrés Soler, Fernando Soto Mantequilla. **P** Filmex. Ficción; México; 115 min.

Capitán de rurales; 1950

D Alejandro Galindo

A Alejandro Galindo

Ad Alejandro Galindo y Gunther Gerszo

F José Ortiz Ramos

E Carlos Savage

M Gustavo César Carrión

R Luis Aguilar, Alicia Caro, Rodolfo Landa, Agustín Isunza, Eduardo Arozamena, Julio Villarreal

P Producciones Azteca

Ficción; Méxiico; 70 min.

Día de vida, Un (El toque de diana); 1950. **D** Emilio Fernández. **A** Emilio Fernández. **Ad** Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Schoemann. **M**

Antonio Díaz Conde. **R** Columba Domínguez, Roberto Cañedo, Fernando Fernández, Rosaura Revueltas, Eduardo Arozamena. **P** Cabrera Films. Ficción; México; 95 min.
Fifty Tears Before Your Eyes; 1950. **D** Robert Youngson. Documental; Estados Unidos
Memorias de un mexicano; 1950. **D** Carmen Toscano de Moreno Sánchez. **E** Teófilo Bustos. **M** Jorge Pérez H Hernández. **P** Carmen Toscano De Moreno Sánchez. Documental; México
Mujeres de mi general, Las; 1950. **D** Ismael Rodríguez. **A** Celestino Gorostiza y Joselito Rodríguez. **Ad** Ismael Rodríguez y Pedro de Urdimalas. **F** Fernando Martínez. **E** Juan José Marino. **M** Raúl Lavista. **R** Pedro Infante, Lilia Prado, Chula Prieto, Miguel Manzano, Miguel Inclán. **P** Hermanos Rodríguez. Ficción; México; 112 min.
Sentenciado a muerte; 1950. **D** Victor Urruchúa. **A** Miguel Ruiz
Ad y diálogos Víctor Urruchúa. **F** Jack Draper. **E** Charles L. Kimball. **M** Jorge Pérez. **R** Sofía Álvarez, Carlos López Moctezuma, Luis Aceves, Luis López Somoza, Miguel Córcega, Miguel Manzano. **P** Producciones Independencia. Ficción; México; 99 min.
Viva Zapata!; 1951. **D** Elia Kazan. **F** Joseph macdonald. **E** Barbara mclean. **M** Alex North. **R** Marlon Brando (Emiliano Zapata), Jean Peters, Anthony Quinn, Joseph Wiseman, Arnold Moss, Alan Reed, Harold Gordon, Frank Silvera, Frank de Kova, Fay Roope. **P** Fox. Ficción; Estados Unidos; 112 min.
Fighter, The; 1952. **D** Herbert Kline. **F** James Wong Howe. **E** Edward Mann. **M** Vicente Gómez. **R** Richard Conte, Lee J. Cobb, Vanessa Brown, Frank Silvera, Martín Garralaga, Hugh Sanders, Rodolfo Hoyos. **P** United Artists. Ficción; Estados Unidos; 78 min.
Wings of the Hawk; 1953. **D** Budd Boetticher. **F** Clifford Stine. **E** Russell F. Schoengarth. **M** Frank Skinner. **R** Van Heflin, Julia Adams, Abbe Lane, Rodolfo Acosta, George Dolenz. **P** Universal. Ficción; Estados Unidos; 81 min.
Coronelas, Las; 1954. **D** Rafael Baledón. **A** Luis Manrique. **Ad** Fernando Galiana.

F Agustín Martínez Solares. **E** Juan José Marino y Reynaldo Portillo. **M** Sergio Guerrero. **R** Martha Roth, Antonio Badú, Andrés Soler y Eulalio González "Piporro". **P** Cinematográfica Coloso. Ficción; México; 87 min.
Gavilanes, Los; 1954. **D** Vicente Oroná. **A** Aurora Brillas del Moral. **Ad** Vicente Oroná. **F** Agustín Jiménez. **E** José W. Bustos. **M** Manuel Esperón, José Alfredo Jiménez, Rubén Fuentes. **R** Pedro Infante, Lilia Prado, Angélica María, Ana Bertha Lepe, Ángel Infante, José Elías Moreno, Hortensia Santoveña, José Baviera, Eulalio González Piporro, Wolf Ruvinskis, Federico Curiel Pichirilo. **P** Matouk Films. Ficción; México; 102 min.
Rebelión de los colgados, La; 1954. **D** Emilio Fernández y Alfredo B. Crevenna. **A** Sobre la novela de B. Traven. **Ad** John Bright o Hal Croves=B. Traven. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Shoemman. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Pedro Armendáriz, Ariadna Welter, Carlos López Moctezuma, Víctor Junco, Amanda del Llano. **P** José Kohn. Ficción; México; 85 min.
Secreto de Pancho Villa, El; 1954. **D** Rafael Baledón. **A** Ramón Obón. **Ad** Ramón Obón. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Rafael Ceballos. **M** Sergio Guerrero. **R** Alicia Caro, Fernando Osés, Rodolfo Landa, Pascual García Peña, Víctor Alcocer, Carlos Múzquiz, Guillemos Hernández, Rafael Banquells, Roberto G. Rivera, Felipe Montoya, Gabriel Sánchez Tapia, Guillermo Bravo Sosa, Carlos Suárez, Georgina Barragán, Vicent. **P** Luis Manrique. Ficción; México; 93 min.
Tesoro de Pancho Villa, El; 1954. **D** Rafael Baledón. **A** Ramón Obón. **Ad** Ramón Obón. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Juan José Marino. **M** Sergio Guerrero. **R** Fernando Osés, Alicia Caro, Rodolfo Landa, Rafael Banquells, Pascual García Peña, Víctor Alcocer (Pancho Villa). **P** Filmex. Ficción; México; 85 min.
This Was Yesterday; 1954. **D** Robert Youngson. **P** Warner Brothers. Documental; Estados Unidos
Escondida, La; 1955. **D** Roberto Gavaldón. **A** Sobre la novela de Miguel N. Lira. **Ad**

José Revueltas, Gunther Gerszo y Roberto Gavaldón. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Raúl Lavista y Cuco Sánchez. **R** Pedro Armendáriz, María Félix, Andrés Soler, Arturo Martínez, Domingo Soler. **P** Alfa Film. Ficción; México; 100 min.
Morir de pie, 1955. **D** Rafael Baledón. **A** Janet Alcoriza y Luis Alcoriza. **Ad** Ramón Obón. **F** Enrique Wallace. **E** Juan José Marino. **M** Sergio Guerrero. **R** Víctor Parra, Silvia Derbez, Jaime Fernández, Tito Novaro, Guillermo Cramer, Julio Villarreal, Manuel Dondé. **P** Cinematográfica Latino Americana, Antonio del Castillo. Ficción, México, 95 min.
Siete leguas, El (El caballo de Pancho Villa); 1955. **D** Raúl de Anda. **A** Ramón Obón y Raúl de Anda. **Ad** Raúl de Anda. **F** Ignacio Torres. **E** Carlos Savage. **M** Manuel Esperón. **R** Luis Aguilar, Yolanda Varela, Linda Cristal, Arturo Martínez, José Elías Moreno, Víctor Alcocer (Pancho Villa). **P** Cinematográfica Intercontinental. Ficción; México; 90 min.
Treasure of Pancho Villa, The; 1955. **D** George Sherman. **F** William Snyder. **E** Harry Marker. **M** Leith Stevens. **R** Rory Calhoun, Shelley Winters, Gilbert Roland, Joseph Calleia. **P** RKO. Ficción; Estados Unidos; 96 min.
Treasure of the Sierra Madre, The; 1955. **D** John Huston. **G** John Huston. **F** Ted McCord. **E** Owen Marks. **M** Max Steiner. **R** Humphrey Bogart, Walter Huston, Robert Blake, Tim Holt, Bruce Bennett, Barton MacLane. **P** Warner Bros. Ficción; Estados Unidos; 126 min.
Bandido!; 1956. **D** Richard Fleischer. **F** Ernest Laszlo. **E** Robert Golden. **M** Max Steiner. **R** Robert Mitchum, Ursula Thiess, Gilbert Roland, Zachary Scott, José Torvay, Rodolfo Acosta. **P** United Artists. Ficción; Estados Unidos; 92 min.
Cabeza de Pancho Villa, La (La hermandad de las calaveras); 1956. **D** Chano Urueta. **A** Ramón Obón. **Ad** Ramón Obón. **F** Raúl Martínez Solares y Carlos Nájera. **E** Carlos Savage, Gloria Schoemann, Pedro Velázquez. **M** Galdino Samperio. **R** Luis Aguilar, Flor Silvestre, Crox Alvarado, Jaime Fernández, Pascual García Peña. **P** Producciones

Universal. Ficción; México; 79 min.

Impostor, El (antes, El gesticulador o El farsante); 1956. **D** Emilio Fernández. **A** Sobre la pieza *El gesticulador* de Rodolfo Usigli. **Ad** Ramón Obón y Rafael García Travesí. **F** Raúl Martínez Solares; Operador, Cirilo Rodríguez. **E** Carlos Savage, Juan José Marino. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Pedro Armendáriz, Amanda del Llano, Silvia Derbez, Jaime Fernández, José Elías Moreno. **P** Cinematográfica Latino Americana o CLASA, Eduardo Quevedo. Ficción; México, 79 min.

Mexikanets; 1956. **D** Vladimir Kaplunovski. **F** Serguéi Políánov. **M** M. Chulaki. **R** Oleg Strizhéniov, Boris Andréiev, D. Sagal, Nadiezhda Rumiantzeva, V. Doroféiev, Tatiana Samoilova. **P** Mosfilm. Ficción; URSS; 82 min.

Revolución Mexicana en sus murales, La; 1956. **D** Luis Spota. Documental; México

Tierra de bombres; 1956. **D** Ismael Rodríguez. **A** Elvira de la Mora y Luis Gurza. **Ad** Ismael Rodríguez y Carlos Orellana. **F** Rosalío Solano. **E** Fernando Martínez. **M** Raúl Lavista. **R** Domingo Soler, Antonio Aguilar, Joaquín Cordero, Julio Aldama, Raúl Meraz. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 95 min.

Así era Pancho Villa; 1957. **D** Ismael Rodríguez. **A** Ismael Rodríguez. **Ad** Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis y Vicente Oroná, Jr. Colaborador Ricardo Garibay. **F** Rosalío Solano. **E** Fernando Martínez. **M** Raúl Lavista. **R** Pedro Armendáriz, Carlos López Moctezuma, María Elena Marqués, Humberto Almazán, Evita Muñoz “Chachita”, Miguel Manzano, Eduardo Noriega, Martha Elena Cervantes, Claudia Celis. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 100 min.

Cielito lindo (Que lindo...cielito lindo); 1957. **D** Miguel M. Delgado. **A** Sobre la obra *Mientras la muerte llega* de Miguel N. Lira. **Ad** Ramón Pérez y Eduardo Galindo. **F** Víctor Herrera. **E** Jorge Bustos. **M** Manuel Esperón. **R** Rosita Quintana, Luis Aguilar, Carlos López Moctezuma, Pedro Galindo, Alfredo Varela Jr. **P** Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos. Ficción; México; 90 min.

Tres pelonas, Las; 1957. **D** René Cardona. **A** Raúl Zenteno y Mauricio Wall=Gregorio Walerstein. **Ad** René Cardona y Jesús Cárdenas. **F** Víctor Herrera. **E** Rafael Ceballos. **M** Manuel Esperón. **R** Antonio Aguilar, Rodolfo Landa, David El chino Herrera, Rosenda Monteros, Luis Aragón. **P** Filmex. Ficción; México; 90 min.

¡Viva la soldadera!; 1958. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Sobre una novela *Pueblo en Armas* de Miguel Contreras Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres y Manuel R. Ojeda. **F** Jorge Stahl Jr. **E** José W. Bustos. **M** Federico Ruiz. **R** Flor Silvestre, Armando Silvestre, Carlos Rivas, Julio Aldama, Andrés Soler. **P** Hispano Continental Films. Ficción; México; 105 min.

Café Colón; 1958. **D** Benito Alazraki. **A** Rafael F. Muñoz y Eduardo Galindo. **Ad** Eduardo Galindo. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Manuel Esperón. **R** María Félix, Pedro Armendáriz, Jorge Martínez de Hoyos, Francisco Jambrina, Luis Beristáin. **P** Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos. Ficción; México; 85 min.

Carabina 30 - 30; 1958. **D** Miguel M. Delgado. **A** Rafael F. Muñoz y Eduardo Galindo. **Ad** Eduardo Galindo. **F** Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Manuel Esperón. **R** Rosita Quintana, Luis Aguilar, Pedro Galindo, Andrés Soler, Alfredo Varela, Luis Aragón, Miguel Inclán, José Eduardo Pérez, Roberto Meyer, José Pardavé, Victorio Blanco. **P** Filmadora Chapultepec y Galindo Hermanos. Ficción; México; 94 min.

Cuando ¡Viva Villa! Es la muerte; 1958. **D** Ismael Rodríguez. **A** Ismael Rodríguez. **Ad** Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis y Vicente Oroná, Jr. y Ricardo Garibay. **F** Rosalío Solano. **E** Fernando Martínez. **M** Raúl Lavista. **R** Pedro Armendáriz (Pancho Villa), Alma Rosa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Humberto Almazán, Elda Peralta. **P** Ismael Rodríguez. Ficción; México; 90 min.

Cuatro milpas, Las; 1958. **D** Ramón Pereda. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Alberto Valenzuela. **M** Manuel Esperón. **R** María Antonieta Pons, Manuel Capetillo, Roberto

G. Rivera, Luis Pérez Meza, Armando Soto la Marina, Cuco Sánchez. **P** Pereda Films. Ficción; México; 90 min.

Cucaracha, La; 1958. **D** Ismael Rodríguez. **A** José Bolaños e Ismael Rodríguez. **Ad** Ismael Rodríguez, José Luis Celis y Ricardo Garibay. **F** Gabriel Figueroa. **E** Fernando Martínez. **M** Raúl Lavista. **R** María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Emilio Fernández, Antonio Aguilar. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 97 min.

Estampida; 1958. **D** Raúl de Anda. **A** Raúl de Anda. **Ad** Raúl de Anda. **F** Rosalío Solano. **E** Pedro Velázquez. **M** Sergio Guerrero. **R** Luis Aguilar Christiane Martel, Agustín de Anda, José Elías Moreno, Armando Soto la Marina El Chicote, José Chávez Trowe (Pancho Villa), Joaquín Roche (Victoriano Huerta). **P** Radeant Films. Ficción; México; 89 min.

Miércoles de ceniza, 1958. **D** Roberto Gavaldón. **A** Luis G. Basurto. **Ad** Julio Alejandro y Roberto Gavaldón. **F** Agustín Martínez Solares. **E** Rafael Ceballos. **M** Antonio Díaz Conde. **R** María Félix, Arturo de Córdova, Víctor Junco, Rodolfo Landa, Andrea Palma, María Rivas. **P** Filmex, Gregorio Walerstein. Ficción, México; 105 min.

Pancho Villa y la Valentina; 1958. **D** Ismael Rodríguez. **A** Ismael Rodríguez. **Ad** Ismael Rodríguez, Rafael A. Pérez, José Luis Celis y Vicente Oroná, Jr y Ricardo Garibay. **F** Rosalío Solano. **E** Fernando Martínez. **M** Raúl Lavista. **R** Pedro Armendáriz (Pancho Villa), Elsa Aguirre, Carlos López Moctezuma, Humberto Almazán, Emilia Guiú. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 87 min.

Presidentes y caudillos de México, 1909 - 1958; 1958. **D** Enrique Serrano Maya. Documental; México

Pueblo en armas; 1958. **D** Miguel Contreras Torres. **A** Sobre una novela de Miguel Contreras Torres. **Ad** Miguel Contreras Torres y Manuel R. Ojeda. **F** Enrique Wallace. **E** José W. Bustos. **M** Federico Ruiz. **R** Flor Silvestre, Armando Silvestre, Carlos Rivas, Andrés Soler, Alicia del Lago. **P** Hispano Continental Films. Ficción; México; 110 min.

Señoritas Vivanco, Las; 1958. D Mauricio de la Serna. A Elena Garro y Juan de la Cabada. Ad Josefina Vicens y Mauricio de la Serna. F José Ortiz Ramos; Operador, Manuel González. M Sergio Guerrero. E Alfredo Rosas Priego. R Pedro Armendáriz, Ana Luisa Peluffo, Manolo Fábregas, Sara García, Prudencia Grifell. P Cinematográfica Grovas. Ficción; México

Villa!; 1958. D James B. Clark. F Alex Phillips. M Paul Sawtell y Bert Shefter. R Brian Keith, César Romero (Rodolfo Fierro), Rodolfo Hoyos (Pancho Villa), Margia Dean, Rosenda Monteros, Carlos Múzquiz, Elisa Loti, José López (Abraham González), Ben Wright (Francisco I. Madero). P Fox. Ficción; Estados Unidos; 72 min.

¿Dónde estás corazón?; 1960. D Rogelio A. González. A Isaac Díaz Araiza. Ad Rogelio A. González. F Víctor Herrera. E Jorge Bustos. M Manuel Esperón. R Rosita Quintana, Lola Beltrán, Amalia Mendoza, Miguel Aceves Mejía, Germán Robles. P Alfa Films. Ficción; México, 100 min.

Centauro del Norte, El; 1960. D Ramón Pereda. F Jorge Stahl Jr. A Ramón Pereda. Ad Ramón Pereda. E Alberto Valenzuela. M Manuel Esperón. R María Antonieta Pons, Eduardo Noriega, José Elías Moreno, Armando Acosta, Manuel Arvide, Lupe Carriles, Florencio Castelló, Mercedes de la Peña, Manuel Dondé, José Luis Fernández, Emilio Garibay, Paco Michel, Ramón Pereda, Cuco Sánchez, Armando Soto La Ma. P Pereda Films. Ficción; México; 84 min.

Correo del Norte, El; 1960. D Zacarías Gómez Urquiza. A Luis Manrique. Ad Zacarías Gómez Urquiza. F Ignacio Torres. E Carlos Savage. M Sergio Guerrero. R Luis Aguilar, Fernando Almada, José Chávez, Rosa de Castilla, Fernando Fernández, Jaime Fernández, Rosario Gálvez, Aturo Martínez. P Producciones Universal. Ficción; México; 65 min.

Juan Polainas; 1960. D René Cardona. A Fidel Angel Espino. Ad René Cardona. F Agustín Martínez Solares; Operador, José Antonio Carrasco. E Carlos Savage. M Raúl Carrión.

R Antonio Espino Clavillazo, Irma Dorante, Andrés Soler, Paco Michel, Daniel Chino Herrera, Omar Jasso, José Torvay, Manuel Güero Castro. P Filmadora Independiente, Rafael Baledón. Ficción; México

Juan sin miedo; 1960. D Gilberto Gazcón. F Alex Phillips. E Carlos Savage. M Manuel Esperón. R Luis Aguilar y Flor Silvestre. P Diana Films. Ficción; México

Juana Gallo; 1960. D Miguel Zacarías. A Miguel Zacarías. Ad Miguel Zacarías. F Gabriel Figueroa. E Jorge Bustos. M Manuel Esperón. R María Félix, Jorge Mistral, Luis Aguilar, Ignacio López Tarso, Christiane Martel. P Producciones Zacarías. Ficción; México; 120 min.

Máscara de la muerte, La; 1960. D Zacarías Gómez Urquiza. F Ignacio Torres. E Carlos Savage. M Sergio Guerrero. R Luis Aguilar, Fernando Fernández, Rosa de Castilla, Jaime Fernández, Rosario Gálvez. P Producciones Universal. Ficción; México; 90 min.

Memorias de mi general, Las; 1960. D Mauricio de la Serna. F Jack Draper. A Roberto O'Quigley. Ad Adolfo Torres Portillo. E Jorge Bustos. M Rafael Carrión. R Fernando Soler, Kitty de Hoyos, Antonio Maciel, Miguel Manzano, Nora Veryán. P José Luis Bueno. Ficción; México; 80 min.

Revolución mexicana vista a través de sus presidentes, La; 1960. D Fernando Martínez Álvarez. Documental; México

Sombra del caudillo, La; 1960. D Julio Bracho. A Sobre la novela de Martín Luis Guzmán. Ad Julio Bracho y Jesús Cárdenas. F Agustín Jiménez. E Jorge Bustos. M Raúl Lavista. R Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferríz, Ignacio López Tarso. P Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la P Cinematográfica (STPC) de la República Mexicana, a cargo de Rogelio González Chávez. Ficción; México; 129 min.

Tórtola del Ajusco, La (Sombras del pasado); 1960. D Juan Orol. A Sobre novela de Julio Sesto. Ad Juan Orol y Manuel R. Ojeda. F Manuel Gómez Urquiza. E Juan José Marino. M Sergio Guerrero. R Mary Esquivel, Carlos

Baena, José Baviera, Alicia Montoya, Sergio Bustamente. P España Sono Films. Ficción; México; 97 min.

Y Dios la llamó tierra, 1960. D Carlos Toussaint. A Sobre el libro *Cuando Cárdenas nos dió la tierra*, de Roberto Blanco Moheno. Ad José Luis Celis y Carlos Toussaint. F Agustín Jiménez. E Fernando Martínez. M Raúl Lavista. R Ignacio López Tarso, Katy Jurado, Manuel Capetillo, José Luis Jiménez, David Silva, Miguel Córcega. P Celis Internacional. Ficción; México; 85 min.

Atrás de las nubes; 1961. D Gilberto Gazcón. F Ignacio Torres. A Jesús María Bello y Valentín Gazcón. Ad Gilberto Gazcón, Josefina Vicens. E Carlos Savage. M Gustavo César Carrión. R Luis Aguilar, Marga López, Dagoberto Rodríguez, Andrés Soler, Arturo Martínez, Dolores Tinoco, Rosario Gálvez, María Elena Saldivar, Janet Arceo, Guillero Herrera. P Producciones Luis Aguilar y Cinematográfica Jalisco. Ficción; México; 95 min.

Sol en llamas; 1961. D Alfredo B. Crevenna. A Sobre la obra de Manuel Calvillo. Ad Edmundo Báez y Alfredo B. Crevenna. F Raúl Martínez Solares. E Alfredo Rosas Priego. M Antonio Díaz Conde. R Antonio Aguilar, Maricruz Olivier, Fernando Soler, Irma Dorantes, Domingo Soler. P Rosas Films. Ficción; México; 95 min.

Bandida, La; 1962. D Roberto Rodríguez. A Rafael García Travesí y Roberto Rodríguez. Ad Rafael García Travesí y Roberto Rodríguez. F Rosalío Solano. E José W. Bustos. M Raúl Lavista. R María Félix, Pedro Armendáriz, Ignacio López Tarso, Emilio Fernández, Katy Jurado, Lola Beltrán. P Películas Rodríguez. Ficción; México; 94 min.

Corrido de María Pistolas, El; 1962. D René Cardona. A Fernando Méndez. Ad Carlos Enrique Taboada y Alfredo Ruanova. F Alfredo Uribe. E Felipe Marino. M Enrico Cabiati. R Fernando Soler, José Elías Moreno, Julio Aldama, Dacia González, René Cardona Jr., José Chávez (Pancho Villa). P Cinematográfica FILMEX y Estudios América. Ficción; México; 88 min.

María Pistolas; 1962. D René Cardona. A

Fernando Méndez. **Ad** Alfredo Ruanova, Carlos Enrique Taboada y Manuel Muñoz. **F** Alfredo Uribe. **E** Felipe Marino. **M** Enrico Cabiati. **R** Fernando Doler, José Elías Moreno, Julio Aldama, Dacia González, René Cardona Jr., José Chávez. **P** Cinematográfica Filmex y Estudios América. Ficción; México; 85 min. *Amores de Marieta (Los fabulosos veinte), Los*; 1963. **D** Humberto Gómez Landero. **A** Humberto Gómez Landero y Juan Bustillo Oro. **Ad** Humberto Gómez Landero. **F** Eastmancolor, Raúl Martínez Solares; Operador, León Sánchez. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Manuel Esperón. **R** Elvira Quintana, Joaquín Cordero, Gina Romand, Enrique Rambal, Celia Viveros, Óscar Ortiz de Pinedo, Arcelia Larrañaga, Raúl Ramírez, Guillermo Rivas. **P** Productora Fílmica México. Ficción; México, 90 min. *Epopéyas de la Revolución*; 1963. **D** Gustavo Carrero. **F** Jesús H. Abitia. **E** Eufemio Rivera. **M** Gustavo César Carrión. **P** Tlaloc Films. Documental; México; 70 min. *Nido de Águilas*; 1963. **D** Vicente Oroná. **F** Rosalío Solano. **E** Carlos Savage. **R** Fernando Almada, José Elías Moreno, Jaime Fernández, Dacia González, Jorge Martínez de Hoyos. **P** Producciones Almada. Ficción; México; 109 min. *Cuatro Juanes, Los*; 1964. **D** Miguel Zacarías. **A** Alfredo Zacarías. **Ad** Alfredo Zacarías. **F** Gabriel Figueroa. **E** José W. Bustos. **M** Manuel Esperón. **R** Luis Aguilar, Antonio Aguilar, Javier Solís, Narciso Busquets, Alma Delia Fuentes, Ofelia Montesco. **P** Producciones Zacarías. Ficción; México; 95 min. *Gabino Barrera (El caporal)*; 1964. **D** René Cardona. **A** Rafael García Travesí. **Ad** Rafael García Travesí. **F** Fernando Colín. **E** Juan José Munguía. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Jaime Fernández, María Duval, Liza Castro, Eleazar García Chelelo, Álvaro Ortiz. **P** Cinematográfica FILMEX y Estudios América. Ficción; México; 88 min. *Hermanos muerte, Los*; 1964. **D** Rafael Baledón. **A** José María Fernández Unsaín. **Ad** José María Fernández Unsaín. **F** Raúl Martínez Solares. **E** Carlos Savage. **M** Raúl Lavista. **R**

Emilio Fernández, Lola Beltrán, Fernanco Soler, Luis Aguilar, Julio Aldama, Javier Solís. **P** Producciones Sotomayor. Ficción; México; 85 min. *Caballo prieto azabache (La tumba de Villa)*; 1965. **D** René Cardona. **A** Rafael García Travesí. **Ad** Rafael García Travesí. **F** Fernando Colín. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Jorge Russek, Jessica Munguía, Guillermo Rivas, Tito Novaro, José Luis Moreno, José Eduardo Pérez, Pascual García Peña, Victorio Blanco, Víctor Velázquez, José Luis Fernández, Alejandro Reyna. **P** Estudios América y Cinematográfica FILMEX. Ficción; México; 85 min. *Juan Colorado*; 1965. **D** Miguel Zacarías. **A** Alfredo Zacarías. **Ad** Alfredo Zacarías. **F** Alex Phillips. **E** Gloria Schoemann. **M** Manuel Esperón. **R** Antonio Aguilar, María Duval, Elsa Cárdenas, Flor Silvestre, Mary Castell, Crox Alvarado, Antonio Raxel, Norma Navaroo, Carlos Agosti. **P** Producciones Zacarías. Ficción; México; 90 min. *Legenda del bandido, La*; 1965. **D** Raúl de Anda Jr. **A** Raúl de Anda. **Ad** Raúl de Anda. **F** Eastmancolor, Fernando Alvarez Garcés; Operador, Raúl Domínguez. **E** José Juan Munguía, Sergio Soto. **M** Enrico Cabiati. **R** Rodolfo de Anda, Sonia Infante, Ángel Garasa, Raúl Ramírez, René Cardona, Arturo Martínez, niño Guillermo Sánchez, Tito Novaro. **P** Radeant Films. Ficción; México, 90 min. *Valentina, La*; 1965. **D** Rogelio A. González. **A** José María Fernández Unsaín, Gregorio Wallerstein y Eulalio González Piporro. **Ad** José María Fernández Unsaín. **F** Eastmancolor, Rosalío Solano; Operador, Urbano Vázquez. **M** Manuel Esperón. **E** Rafael Ceballos. **R** María Félix, Eulalio González Piporro, José Elías Moreno, José Venegas El Bronco, Raúl Meraz, Graciela Lara, Carlos Agosti. **P** Cima Films, Gregorio Walerstein. Ficción; México, 95 min. *¡Viva Benito Canales! (antes, Murió Benito Canales)*; 1965. **D** Miguel M. Delgado. **A** Alfredo Ruanova. **Ad** Alfredo Ruanova. **F**

Gabriel Figueroa. **E** Jorge Bustos. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Fernando Casanova, Elvira Quintana, Rosa María Vázquez, Eleazar García Chelelo, Armando Silvestre, Raúl Ramírez, Carlos López Moctezuma. **P** Películas Mundiales y TV Producciones. Ficción; México, 95 min. *Viva María!*; 1965. **D** Louis Malle. **F** Henri Decae. **E** Suzanne Baron y Kenout Peltier. **M** Georges Delerue. **R** Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Gregoire Von Rezzori, Paulette Dubost, Claudio Brook. **P** Vides Films, Les Productions Artistes Associes, Nouvelles Editions de Films. Ficción; Francia / Italia; 120 min. *Caballo bayo, El (Los caballos de Aguilar o Los caballos de la Revolución)*; 1966. **D** René Cardona. **A** Ricardo Garibay. **Ad** Ricardo Garibay. **F** Fernando Colín. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Maricruz Olivier, Jaime Fernández, Alejandro Reyna, Víctor Manuel Mendoza. **P** Estudios América y Cinematográfica Filmex. Ficción; México; 87 min. *Chuncho, Quien sabe?, El (A bullet for the General)*; 1966. **D** Damiano Damiani. **F** Toni Secchi. **E** Renato Cinquini. **M** Luis Enriquez Bacalov. **R** Gian Maria Volonte, Klaus Kinski, Martine Beswick, Lou Castel, Jaime Fernández. **P** M.C.M., MGM. Ficción; Italia; 115 min. *Django*; 1966. **D** Sergio Corbucci. **G** Sergio Corbucci, Bruno Corbucci. **F** Enzo Barboni. **E** Nino Baragli y Sergio Montanari. **M** Luis Bacalov. **R** Franco Nero, José Bodalo, Loredana Nusciak, Ágel Álvarez, Gino Pernice, Simón Arriaga, Giovanni Ivan Scratuglia. **P** B.R.C Produzione S.R.L, Tecisa. Ficción; Italia / España; 85 min. *Dorado de Pancho Villa, Un*; 1966. **D** Emilio Fernández. **A** Emilio Fernández. **Ad** Emilio Fernández. **F** José Ortiz Ramos. **E** Carlos Savage. **M** Manuel Esperón. **R** Trinidad Villa, Emilio Fernández, Maricruz Olivier, Carlos López Moctezuma, Sonia Amelio, José Eduardo Pérez. **P** Producciones Centauro. Ficción; México; 95 min. *Escapulario, El*; 1966. **D** Servando González.

A Jorge Durán Chávez y Servando González.
Ad Rafael García Travesí. **F** Gabriel Figueroa.
E Fernando Martínez. **M** Gustavo César Carrión. **R** Enrique Lizalde, Enrique Aguilar, Carlos Cardán, Federico Falcón, Alicia Bonet.
P Producciones Yanco. Ficción; México; 91 min.
Hombres de Lupe Álvarez, Los; 1966. **D** Arturo Martínez. **A** Jesús Murciélago Velázquez. **Ad** Jesús Murciélago Velázquez. **F** Alfredo Uribe. **E** Juan José Munguía. **M** Enrico Cabiati. **R** Joaquín Cordero, Lucha Villa, Julio Aldama, Dagoberto Rodríguez, Tito Junco. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 87 min.
Juan Pistolas; 1966. **D** René Cardona Jr. **A** Alfredo Zacarías. **Ad** Alfredo Zacarías. **F** José Ortiz Ramos. **E** Gloria Schoemann. **M** Manuel Esperón. **R** Javier Solís, Eleazar García, Eva Norvind, Aurora Alvarado, John Kelly. **P** Producciones Zacarías. Ficción; México; 83 min.
Lauro Puñales; 1966. **D** René Cardona. **A** Rafael García Travesí. **Ad** Rafael García Travesí. **F** Raúl Domínguez. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández (Emiliano Zapata), Alma Delia Fuentes, Elsa Cárdenas, Carlos López Moctezuma, Eleazar García “Chelelo” y Alejandro Reyna “Tío Plácido”. **P** Estudios América y Cinematográfica Filmex. Ficción; México; 87 min.
Lucio Vázquez; 1966. **D** René Cardona. **A** Rafael García Travesí. **Ad** Rafael García Travesí. **F** Raúl Domínguez. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Jaime Fernández (Emiliano Zapata), Alma Delia Fuentes, Eleazar García “Chelelo” y Alejandro Reyna “Tío Plácido”. **P** Estudios América y Cinematográfica Filmex. Ficción; México; 85 min.
Mi caballo prieto rebelde; 1966. **D** Arturo Martínez. **A** Jesús Murciélago Velázquez. **Ad** Jesús Murciélago Velázquez. **F** Alfredo Uribe. **E** Juan José Munguía. **M** Enrico Cabiati. **R** Joaquín Cordero, Lucha Villa, Julio Aldama, Luis Aragón, Alfredo Gutiérrez (Pancho Villa). **P** Películas Rodríguez. Ficción; México;

85 min.
Pedro Páramo; 1966. **D** Carlos Velo. **A** Sobre la novela de Juan Rulfo. **Ad** Carlos Fuentes, Carlos Velo y Manuel Barbachano Ponce. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Shoemann. **M** Joaquín Gutiérrez Heras. **R** John Gavin, Ignacio López Tarso, Pilar Pellicer, Julissa, Graciela Doring. **P** CLASA Films Mundiales y Producciones Barbachano Ponce. Ficción; México; 110 min.
Professionals, The; 1966. **D** Richard Brooks. **F** Conrad L. Hall. **E** Peter Zinner. **M** Maurice Jarre. **R** Burt Lancaster, Lee Marvin, Robert Ryan, Claudia Cardinale, Rafael Bertrand (Rodolfo Fierro). **P** M.C.M., MGM. Ficción; Estados Unidos; 117 min.
Soldadera, La; 1966. **D** José Bolaños. **A** José Bolaños. **Ad** José Bolaños. **F** Alex Phillips Jr. **E** Carlos Savage. **M** Raúl Lavista. **R** Silvia Pinal, Narciso Busquets, Jaime Fernández, Sonia Infante, Pedro Armendáriz Jr. **P** Producciones Marte y Sección de Técnicos y Manuales de STPC. Ficción; México; 88 min.
Caudillo, El; 1967. **D** Alberto Mariscal. **A** Alberto Mariscal. **Ad** Alberto Mariscal. **F** Roberto Jaramillo. **E** José Juan Munguía. **M** José Alfredo Jiménez, Tomás Ménez, Miguel Escobedo y Nicha Álvarez. **R** Luis Aguilar, Manuel Alvarado, Guillermo Álvarez Bianchi, Roxana Bellini, Eva Calvo, José Luis Caro, Queta Carrasco, Rodolfo de Anda, Julián de Meriche, Karina Duprez, Rebeca D'Vivar, Víctor Eberg, Agustín Fernández, Emilio Fernández. **P** Producciones Matouk. Ficción; México; 85 min.
Centauro Pancho Villa, El; 1967. **D** Alfonso Corona Blake. **A** Jesús Muercielago Velázquez y Roberto Rodríguez. **Ad** Jesús Muercielago Velázquez y Roberto Rodríguez. **F** Rosalío Solano. **E** José W. Bustos. **M** Sergio Guerrero. **R** Joaquín Cordero, José Elías Moreno, Norma Lazareno, Carlos López Moctezuma, Tito Junco, Ernesto Juárez, José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”, Soledad Acosta, Jesús Gómez, Manuel Garay, Patricia Ferrer, Olga Millán, Raúl Hernández, Luis Salgado, Mario Cid. **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 87 min.

Chamuscada, La (Tierra y libertad); 1967. **D** Alberto Mariscal. **A** Juan de la Cabada y Luis Alcoriza. **Ad** Juan de la Cabada y Luis Alcoriza. **F** Roberto Jaramillo. **E** José Juan Munguía. **M** Nicha Álvarez. **R** Luis Aguilar, Rodolfo de Anda, Emilio Fernández, Irma Serrano, Adriana Roel, José Alfredo Jiménez. **P** Producciones Matouk. Ficción; México; 90 min.
Guerrillera de Villa, La (Morir por su amor); 1967. **D** Miguel Morayta. **A** Fernando Galiana y Miguel Morayta. **Ad** Fernando Galiana y Miguel Morayta. **F** Alex Phillips. **E** Rafael Ceballos e Ignacio Chiu. **M** Manuel Esperón. **R** Carmen Sevilla, Vicente Parra, Julio Alemán, José Baviera, Charly Bravo, José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”, Jaime Fernández, Enrique García Álvarez, Carlos López Figueroa, Oscar Morelli, José Elías Moreno, Roberto Porter, Sergio Virel. **P** Producciones Orfeo y Oro Films. Ficción; México; 97 min.
Ojo de vidrio, El; 1967. **D** René Cardona. **A** Alfredo Varela Jr. y Antonio Aguilar. **Ad** Alfredo Varela Jr. **F** Raúl Domínguez. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Manuel Capetillo, Eleazar García, Alejandro Reyna. **P** Estudios América y Producciones Águila. Ficción; México; 110 min.
Periodista Turner, El; 1967. **D** Oscar Menéndez. **A** Sobre el libro *México bárbaro* de John Kenneth Turner. **Ad** Héctor Castro Ballier y Oscar Menéndez. **F** Oscar Menéndez. **E** Oscar Menéndez. **M** Armando Zayas y Rodolfo Sánchez Alvarado. **R** Ethel D. Turner, Armando Zayas y periodistas yucatecos. **P** Cine Nuevo. Ficción, México, 78 min.
Siete de Pancho Villa, Los; 1967. **D** José María Elorrieta. **F** Alfonso Nieva. **M** Federico Contreras. **R** John Ericson, Nuria Torray, Mara Cruz, Gustavo Rojo, Pastor Serrador. **P** Cinemagic Inc. Ficción; España / Estados Unidos; 91 min.
Un Uomo e una Colt; 1967. **D** Tulio Demicheli. **F** Oberdan Trojani, Emilio Foriscot. **E** Eugenio Alabiso y José Luis Matesanz. **M** Ángel Oliver. **R** Robert Hunder, Fernando Sancho, Jacinto

Martín, Gloria Milland. **P** Prod. Cin. Cas Demicheli (Madrid) – P.E.A. CIN.CA (Roma). Ficción; España / Italia; 85 min.

Valentín de la Sierra; 1967. **D** René Cardona. **F** Agustín Jiménez. **G** Ricardo Garibay. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Antonio Díaz Conde. **R** Antonio Aguilar, Lola Beltrán, Jorge Martínez de Hoyos, Ofelia Montesco, Jorge Russek. **P** Cinematográfica ABSA. Ficción; México; 95 min.

Vuelve el Ojo de vidrio; 1967. **D** René Cardona. **A** Alfredo Varela Jr. y Antonio Aguilar. **Ad** Alfredo Varela Jr. **F** Raúl Domínguez. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Manuel Capetillo, Eleazar García “Chelelo” y Alejandro Reyna “Tío Plácido”. **P** Estudios América y Producciones Águila. Ficción; México; 87 min.

100 Rifles; 1968. **D** Tom Gries. **F** Cecilio Paniagua. **E** Robert L. Simpson. **M** Jerry Goldsmith. **R** Jim Brown, Raquel Welch, Burt Reynolds, Fernando Llamas, Don O’Herlihy. **P** Marvin Schwartz Prod., Twentieth Century–Fox Film Corp. Ficción; Estados Unidos / España; 100 min.

Corri Uomo Corri; 1968. **D** Pedro Solima. **F** Guglielmo Mancori. **E** Tatiana Casini Morigi. **M** Bruno Nicolai y Ennio Morricone. **R** Tomás Milián, Donald O’Brien, John Ireland, Chelo Alonso, Linda Veras. **P** I.N.C. Alvaro Mancori, Anna Maria Chretien. Ficción; Italia / Francia; 120 min.

Guns of the Magnificent Seven; 1968. **D** Paul Wendkos. **F** Antonio Macasoli. **E** Walter Hannemann. **M** Elmer Bernstein. **R** George Kennedy, James Witmore, Monte Markham, Bernie Casey, Joe Don Baker, Tony Davis (Emiliano Zapata). **P** Mirisch, United Artists. Ficción; Estados Unidos / España; 105 min.

Marcha de Zacatecas, La (antes, La batalla del Paraíso); 1968. **D** Raúl de Anda Jr. **A** Raúl de Anda. **Ad** Pancho Córdova. **F** Raúl Domínguez. **E** Sergio Soto. **M** Enrico Cabiati. **R** Rodolfo de Anda, Pedro Armendáriz Jr., Rosario Gálvez, Claudia Islas, Tito Junco. **P** Radeant Films. Ficción; México; 118 min.

Mercenario, II; 1968. **D** Sergio Corbucci. **F**

Alejandro Ulloa. **E** Eugenio Alabiso. **M** Ennio Morricone. **R** Franco Nero, Tony Musante, Giovanna Ralli, Jack Palance, Eduardo Fajardo. **P** Produzione Associate Delphos, Profilms 21, PEA. Ficción; Italia / Francia / España; 105 min.

O tesouro de Zapata; 1968. **D** Adolpho Chadler. **F** Roberto Pace. **E** João Ramiro Mello. **M** Erlon Chaves. **R** Adolpho Chadler (Eufemio Zapata), Wilson Viana, Gilda Medeiros, Antonio Carnera, Milton Villar. **P** PACCE, Atlántida Cinematográfica. Ficción; Brasil
Puerta y La mujer del carnicero, La; 1968. **D** Luis Alcoriza (La puerta) e Ismael Rodríguez y Chano Urueta (La mujer del carnicero). **Di** Ismael Rodríguez y Chano Urueta. **A** Ismael Rodríguez, Pedro de Urdimalas y Mario Hernández. **F** Gabriel Figueroa (La puerta), Alex Phillips (La mujer del carnicero). **E** Jorge Bustos. **M** Los Inesperados y Los Yokers (La puerta), Raúl Lavista (La puerta y la mujer del carnicero). **E** Jorge Bustos. **R** Ana Luisa Peluffo, Carlos Piñar, Armando Silvestre (La puerta), Ignacio López Tarso, Katy Jurado, Narciso Busquets (La mujer del carnicero). **P** Películas Rodríguez. Ficción; México; 83 min.
Recuerdos del porvenir, Los; 1968. **D** Arturo Ripstein. **A** Sobre la novela de Elena Garro. **Ad** Julio Alejandro y Arturo Ripstein. **F** Alex Phillips. **E** Carlos Savage. **M** Carlos Jiménez Mabarak. **R** Renato Salvatori, Daniela Rosen, Julián Pastor, Pedro Armendáriz Jr., Susana Dosamantes. **P** Imperial Films Internacional. Ficción; México; 115 min.

Tepepa; 1968. **D** Giulio Petroni. **F** Francisco Marín. **E** Eraldo Da Roma. **M** Ennio Morricone. **R** Tomás Milián, Orson Wells, John Steiner, José Torres, Luciano Casamonica. **P** SIAP, Filmamérica, PEFSA. Ficción; Italia / España; 93 min.

Tierra y Libertad! Die Mexikanische Revolution; 1968. **D** Geor Stefan Troller. **R** José Loza. Documental; República Federal Alemana
Trinchera, La (antes Atrapados); 1968. **D** Carlos Enrique Taboada. **A** Carlos Enrique Taboada. **Ad** Carlos Enrique Taboada. **F** Agustín Jiménez. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Raúl Lavista. **R** David Reynoso, Ignacio López

tarso, Julio Alemán, Jorge Martínez de Hoyos, Pilar Pellicer. **P** Productora Fílmica México y Cinematográfica Jalisco. Ficción; México; 84 min.

Villa Rides!; 1968. **D** Buzz Kulik. **F** Jack Hildyard. **E** David Bretherton. **M** Maurice Jarre. **R** Yul Brynner (Pancho Villa), Robert Mitchum, Maria Grazia, Charles Bronson (Rodolfo Fierro), Robert Villarino (Tomás Urbina), Herbert Lom (Victoriano Huerta), Alexander Knox (Francisco I. Madero). **P** Paramount. Ficción; Estados Unidos; 124 min.

Wild Bunch, The; 1968. **D** Sam Peckinpah. **F** Lucien Ballard. **E** Lou Lombardo. **M** Jerry Fielding. **R** William Holden, Ernest Borgnine, Robert Ryan, Edmond O’Brien, Warren Oates, Emilio Fernández, Alfonso Arau, Chano Urueta, Sonia Amelio. **P** Warner Brothers. Ficción; Estados Unidos; 140 min.
Yaqui, El (El hijo del pueblo); 1968. **D** Arturo Martínez. **A** Jesús Murciélagos Velázquez y Carlos H. Cantú y Cantú. **Ad** Edgar Gazcón. **F** Fernando Álvarez Colín. **E** Federico Landeros. **M** Enrico Cabiati. **R** Julio Alemán, Lucha Villa, José Elías Moreno, Norma Lazareno, Emilio Fernández. **P** Cinematográfica Jalisco. Ficción; México; 94 min.

Alguien nos quiere matar (antes, Alguien quiere matarnos, ¿Quién tiene mis enchiladas? O Adorada asesina); 1969. **D** Carlos Velo. **A** Raúl Zenteno y Fernando Josseau. **Ad** José Agustín y Carlos Velo. **F** Raúl Martínez Solares. **M** Sergio Guerrero y Javier Bátiz. **E** Carlos Savage. **R** Angélica María, Carlos Bracho, Jorge Russek, Fanny Schiller, Raúl Velasco, Roberto Ramírez Beto el Boticario, Sergio Jiménez. **P** AM Libra. Ficción, México, 85 min.

Quelite, El; 1969. **D** Jorge Fons. **A** Sobre la pieza teatral de Alfonso Anaya. **Ad** Jorge Fons y Gustavo Sainz. **F** Eduardo Rojo. **E** Maximino Sánchez Molina. **M** Rubén Fuentes. **R** Manuel López Ochoa, Lucha Villa, Héctor Suárez, Germán Valdés Tin Tan, Fernando Soto Mantequilla, Susana Cabrera, Delia Magaña. **P** Cima Films

Ficción; México; 85 min.

Five Man Army, The (Un Ejército de Cinque

Oumini); 1969. **D** Don Taylor. **F** Enzo Barboni.

E Sergio Montanari. **M** Ennio Morricone.

R Peter Graves, James Daly, Bud Spencer, Tetsuro Tamba, Nilo Castelnuevo, Daniela Giordano. **P** Tiger Film, Delta Film. Ficción; Italia; 105 min.

Cannon for Cordoba; 1970. **D** Paul Wendkos.

F Antonio Macasoli. **E** Walter Hannemann.

M Elmer Bernstein. **R** George Peppard, Giovanna Ralli, Raf Vallone, Pete Duel, Don Gordon. **P** United Artists, Mirisch Productions. Ficción; Estados Unidos / España; 104 min.

Emiliano Zapata; 1970. **D** Felipe Cazals. **A** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **Ad** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **F** Alex Phillips. **E** Rafael Ceballos y Joaquín Ceballos. **M** Salvador León. **R** José Carlos Ruiz, Mario Almada, Aarón Hernán, Antonio Aguilar, actor, Manuel Zozaya y Jaime Fernández. **P** Producciones Águila. Ficción; México

General, La; 1970. **D** Juan Ibáñez. **A** Arturo Rosenblueth y Juan Ibáñez. **Ad** Arturo Rosenblueth y Juan Ibáñez. **F** Gabriel Figueroa. **E** Gloria Shoemman. **M** Antonio Díaz Conde. **R** María Félix, Ignacio López Tarso, Carlos Bracho, Evangelina Elizondo, Eric del Castillo. **P** CLASA Films Mundiales. Ficción; México; 100 min.

Reed México Insurgente; 1970. **D** Paul Leduc. **F** Alexis Grivas. **G** Juan Tovar y Paul Leduc sobre el libro *México insurgente* de John Reed, colaborador Emilio Carballido. **E** Giovanni Korporaal y Rafael Castanedo. **R** Eraclio Zepeda, Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Juan Ángel Martínez, Carlos Castañón, Enrique Alatorre, Carlos Fernández del Real. **P** Ollín Asociados. Ficción; México; 124 min.

Sucedió en Jalisco (Gabriela o Pensativa); 1970.

D Raúl de Anda. **A** Sobre la novela de José Guadalupe de Anda. **Ad** Raúl de Anda y Carlos Gaytán. **F** Fernando Colín. **E** Raúl J. Casso. **M** Enrico Cabiati. **R** Rodolfo de Anda, Patricia Aspillaga, Pedro Armendáriz Jr.,

Jorge Lavat, Juan Gallardo. **P** Radeant Films.

Ficción; México; 100 min.

Días del amor, Los (antes, Los colgados y Los días

de Gabriel); 1971. **D** Alberto Isaac. **A** Alberto Isaac. **Ad** Alberto Isaac y Emilio García Riera.

F Jorge Stahl Jr.. **E** Rafael Ceballos. **M** Raúl Lavista. **R** Jorge Martínez de Hoyos, Arturo Beristáin, Marcela López Rey, Anita Blanch, María Teresa Rivas, Juan José Martínez, Héctor Ortega, Maricarmen Legorreta. **P** Artistas Mexicanos Asociados (Art-Mex). Ficción; México; 89 min.

Giù la Testa (C'era una volta la Rivoluzione);

1971. **D** Sergio Leone. **F** Giuseppe Ruzzolini. **E** Nino Baragli. **M** Ennio Morricone. **R** Rod Steiger, James Coburn, Romolo Valli, Maria Monti, Rick Battaglia. **P** Euro International Film, Rafran Cinematografica. Ficción; Italia; 137 min.

Hombre de río Malo, El (E Continuavano a fregarse il milioni di dollari o Les Quatre

Mercenaires d'El paso); 1971. **D** Eugenio Martín. **F** Alejandro Ulloa. **E** Antonio Ramírez de Loaysa. **M** Waldo de los Ríos. **R** Lee Van Cleef, James Mason, Gina Lollobrigida, Simón Andreu. **P** International Apollo Films, Les Productions Jacques Roitfeld, Zurbano Films. Ficción; España / Italia / Francia; 90 min.

Sargento Pérez, El; 1971. **D** Arturo Martínez. **A** Arturo Martínez. **Ad** Arturo Martínez. **F** Raúl Domínguez. **E** Francisco Chiú. **M** Ernesto Cortázar Jr. y Gustavo César Carrión. **R** Julio Alemán, Luis Aguilar, Norma Lazareno, Juan Gallardo, Celia Viveros, Lina Michel, Diana Torres. **P** Cineproducciones Internacionales. Ficción; México; 95 min.

Vals sin fin; 1971. **D** Rubén Broido. **A** Rubén Broido. **Ad** Rubén Broido. **F** Alex Phillips Jr. **E** Eufemio Rivera. **M** Eduardo Mata. **R** Carlos Bracho, Félix González, Víctor Ortega, Ana Luisa Peluffo, Patricia Aspillaga, Yolanda Ciani, Félix González, Alejandra Mora. **P** Estudios Churubusco. Ficción; México; 102 min.

¡Viva la muerte... Túa! (Viva la muerte tuya);

1972. **D** Duccio Tessari. **F** José Fernández Aguayo. **E** Enzo Alabiso. **M** Gianni Ferrio. **R** Eli Wallach, Franco Nero, Lynn Redgrave,

Eduardo Fajardo, Horts Janson. **P** Orduna POC, Tritone Filmindustria, Terra Filmkunst.

Ficción; Italia / España / Alemania; 90 min.

Principio, El; 1972. **D** Gonzalo Martínez Ortega. **F** Rosalío Solano. **E** Carlos Savage.

R Armando Acosta, Gregorio Acosta, Juan Allende, Rafael Arreola, Patricia Aspillaga, Fenrrado Balzarette, Jorge Balzarette, Narciso Busquets. **P** Estudios Churubusco Azteca S.A. Ficción; México; 135 min.

Ricardo Flores Magón; 1972. **D** Jesús Santiago Valenzuela. Documental; México

Valente Quintero; 1972. **D** Mario Hernández.

F Fernando Álvarez Garcés Colín. **E** Sergio Soto. **M** Sergio Guerrero. **R** Antonio Aguilar, Saby Kamalich, Narciso Busquets, Sara García, Eleazar García. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 85 min.

Desafío de Pancho Villa, El; 1973. **D** Eugenio Martín. **F** Alejandro Ulloa. **E** Antonio Ramírez de Loaysa. **M** Antón García Abril. **R** Telly Savalas (Pancho Villa), Clint Walker, Anne Francis, Chuck Connors, José María Prada. **P** Granada Films. Ficción; España; 92 min.

Muerte de Pancho Villa, La; 1973. **D** Mario Hernández. **F** Rafael Corkidi. **E** Ángel Camacho. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Ana Luisa Peluffo, Eleazar García. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 85 min.

Once mil quinientos, Los; 1973. **D** Bosco Arochi. Documental; México

Peregrina (El asesinato de Carrillo Puerto); 1973. **D** Mario Hernández. **F** Rafael Corkidi. **E** Sergio Soto. **M** Rubén Fuentes. **R** Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Sasha Montenegro, Julián Pastor. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 83 min.

Periodista Turner, El (México Bárbaro); 1973.

D Oscar Menéndez. **P** Mercedes Pedrero, CONACULTA. Documental; México

Revolución en la frontera; 1973. **D** Angel Flores Marini, Julián Pastor y Bosco Arochi. Documental; México

Sangre derramada; 1973. **D** Rafael Portillo. **F** Marcelo López. **E** Sigfrido García. **M** Raúl

Lavista. **R** Irma Lozano, Fernando Larrañaga, Víctor Junco, Alicia Encinas, María Martín. **P** Peliguatex. Ficción; México; 89 min.

De todos modos Juan te llamas, 1974. **D** Marcela Fernández Violante. **A** Marcela Fernández Violante, Mitl Valdés y Adrián Palomeque. **Ad** Marcela Fernández Violante, Mitl Valdés y Adrián Palomeque. **F** Eastmancolor, Arturo de la Rosa; Operador, Manuel García. **E** Marcelino Aupart G. Korporaal. **M** Corridos antiguos musicalizados por Mily Bermejo. **R** Jorge Russek, Juan Ferrara, Rocío Brambila, Patricia Aspíllaga, José Martí, Felipe Casanova; Salvador Sánchez. **P** D General de Difusión Cultural de la UNAM. Ficción, México, 97 min.

Ley del monte, La; 1974. **D** Alberto Mariscal. **A** Sobre la novela El niño de la bola de Pedro Antonio de Alarcón. **Ad** Rafael García Travesí. **F** Javier Cruz. **E** Max Sánchez. **M** Gilberto Parra. **R** Vicente Fernández, Patricia Aspíllaga, Narciso Busquets, Julián Soler, Elsa Cárdenas. **P** Estudios América y Cima Films. Ficción; México; 115 min.

Simón Blanco; 1974. **D** Mario Hernández. **A** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **Ad** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **F** Javier Cruz. **E** Sergio Soto. **M** José Antonio Alcaraz y Federico Ibarra. **R** Antonio Aguilar, Jacqueline Andere, Mario Almada, Eleazar García, Valentín Trujillo. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 105 min.

Valle de los miserables, El (El confin de los miserables, Valle nacional); 1974. **D** René Cardona Jr. **A** Enrique Albuérne. **Ad** René Cardona Jr. y Jorge Patiño. **F** Daniel López. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Gustavo César Carrión. **R** Mario Almada, Fernando Almada, Ana Luisa Peluffo, Silvia Mariscal, Ricardo Carrión, Mariana Lobo. **P** Conacine, Productora Fílmica Re - Al, Producciones Almada y Productora Mazateca. Ficción; México; 110 min.

Y la mujer hizo al hombre, 1974. **D** Alejandro Galindo. **A** Alejandro Galindo sobre su pieza teatral. **Ad** Alejandro Galindo. **F** Eastmancolor, José Ortiz Ramos. **E** Rafael Ceballos. **M** Raúl Lavista. **R** Eric del

Castillo, Patricia Aspíllaga, Gonzalo Vega (Leoncio Jiménez); Sara Guash, Miguel Manzano, Fernando Mendoza, Carlos León. **P** CONACINE y Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la P Cinematográfica (STPC). Ficción; México, 122 min.

Carroña; 1975. **D** Raúl de Anda Jr. **F** Fernando Colín. **A** Ramón Obón y Raúl de Anda. **Ad** Raúl de Anda Jr. **E** Sergio Soto. **R** Rodolfo de Anda, Valentín Trujillo, Pedro Armendáriz Jr., Mario Almada, Patricia Aspíllaga. **P** Cinevisión. Ficción; México; 90 min. *Fuerzas vivas, Las*; 1975. **D** Luis Alcoriza. **A** Luis Alcoriza y Juan de la Cabada. **Ad** Luis Alcoriza. **F** Rosalío Solano. **E** Rafael Ceballos. **M** Rubén Fuentes. **R** David Reynoso, Armando Silvestre, Héctor Lechuga, Carmen Salinas, Lola Beltrán, Héctor Ortega, Héctor Suárez. **P** CONACINE y UNIFILMS. Ficción; México; 161 min.

Longitud de guerra; 1975. **D** Gonzalo Martínez. **G** Gonzalo Martínez. **F** Rosalío Solano. **E** Carlos Savage. **M** Piezas de Brahms. **R** Bruno Rey, Narciso Busquets, Pedro Armendáriz Jr., Aarón Hernán, Lina Montes, Fernando Balzaretta. **P** Conacine y DASA. Ficción; México; 142 min.

Rey, El; 1975. **D** Mario Hernández. **A** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **Ad** Mario Hernández y Antonio Aguilar. **F** Javier Cruz. **E** Sergio Soto. **M** Gustavo Pimentel. **R** Antonio Aguilar, Carmen Montejó, Pancho Córdova, Gerardo Reyes, Javier Ruán, Eleazar García Chelelo. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 85 min.

Cananea; 1976. **D** Marcela Fernández Violante. **A** Marcela Fernández Violante y Pedro F. Miret. **Ad** Marcela Fernández Violante y Pedro F. Miret. **F** Gabriel Figueroa. **E** Raúl Portillo. **M** Leonardo Velázquez. **R** Yolanda Ciani, Carlos Bracho, Esteban Baca, Milton Rodríguez, José Carlos Ruiz, Víctor Junco. **P** CONACINE. Ficción; México; 123 min.

Casta divina, La; 1976. **D** Julián Pastor. **A** Eduardo Luján. **Ad** Eduardo Luján. **F** José Ortiz Ramos. **E** José W. Bustos. **M** Joaquín Gutiérrez Heras. **R** Ignacio López Tarso, Ana

Luisa Peluffo, Pedro Armendáriz Jr., Tina Romero, Jorge Martínez de Hoyos. **P** Conacine y DASA Films. Ficción; México; 110 min.

Caudillos de la Revolución; 1976. **D** Gonzalo Infante. Documental; México. *Cuartelazo*; 1976. **D** Alberto Isaac. **A** Alberto Isaac, Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez. **Ad** Alberto Isaac, Héctor Ortega y María Antonieta Domínguez. **F** Daniel López Santos y Jorge Stahl Jr. **E** Alfredo Rosas Priego. **M** Raúl Lavista. **R** Héctor Ortega, Bruno Rey, Arturo Beristáin, Eduardo López Rojas, José Ángel Espinosa Ferrusquilla, Delia Casanova, Edmundo Domínguez Aragonés, Emilio González, José Nájera, Alberto Isaac. **P** Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y Dasa Films S.A. Ficción; México; 117 min.

De abajo, Los; 1976. **D** Servando González. **F** Ángel Bilbatúa. **A** Sobre la novela de Mariano Azuela. **Ad** Vicente Leñero y Servando González. **E** Gloria Schoemann. **M** Manuel Esperón. **R** Eric del Castillo, Enrique Lucero, Jorge Victoria, Gloria Mestre, Raúl Quijada. **P** CONACINE. Ficción; México; 115 min.

Mexicano, El; 1976. **D** Mario Hernández. **A** Sobre el cuento de Jack London. **Ad** Julio Alejandro. **F** Agustín Lara. **E** Sergio Soto. **M** Nacho Méndez. **R** Jorge Luque, Pilar Pellicer, Jaime Fernández, Guillermo Rivas, Héctor Bonilla, Jorge Luke. **P** CONACITE II. Ficción; México; 106 min.

Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna); 1976. **D** José Bolaños. **A** Sobre la novela de Juan Rulfo. **Ad** José Bolaños. **F** Jorge Stahl Jr. **E** Carlos Savage. **M** Ennio Morricone. **R** Manuel Ojeda, Venetia Vianello, Bruno Rey, Narciso Busquets, Blanca Guerra, Abelardo San Miguel, Patricia Reyes Spíndola. **P** CONACINE. Ficción; México; 112 min.

Prisión de mujeres; 1976. **D** René Cardona. **F** Raúl Domínguez. **E** Ángel Camacho. **M** Raúl Lavista. **R** Carmen Montejó, Hilda Aguirre, Zulily Keith, Susana Kamini, María de la Luz Zendejas. **P** Conacine II, Productora Fílmica Real. Ficción; México; 103 min.

Revolución inconclusa; 1976. **D** Arturo Rosenblueth, Jaime Riestra. Documental;

México

Ronda Revolucionaria; 1976. D Carmen Toscano. A Matilde Landeta. Ad Carmen Toscano. F Manuel Gómez Urquiza. E Jorge Bustos. M Blas Galindo. R Ricardo Fuentes, Lolita Ayala, Luis Spota, Yolanda Ochoa, Laura Zapata. P CONACINE y Archivo Histórico Revolucionario. Reportaje; México; 79 min.

En defensa propia, 1977. D Toni Sbert. A Toni Sbert y Arturo Rosenbluth. F León Sánchez. M Nacho Méndez. E Alfredo Rosas Priego. R Alicia Encinas, Jorge Luke, Mario Almada, Carlos Cardán, Tito Junco, Juan Peláez, Jorge Fegan, Max Kerlow, Julia Isaac, Raúl Hernández. P CONACITE I. Ficción, México *Fusil, El*; 1977. D Ramón Aupart. F Jack Lach. R David Reynoso. P CUEC – UNAM. Documental; México; 4 min.

Guerra santa, La (La Cristiada); 1977. D Carlos Enrique Taboada. A Carlos Enrique Taboada. Ad Carlos Enrique Taboada. F Miguel Arana. E Carlos Savage. M Raúl Lavista. R Jorge Luke, José Carlos Ruiz, Víctor Junco, Enrique Lucero, Carlos Cámara, César Sobrevals, Jorge Fegan, Jesús Gómez Checa. P CONACINE. Ficción; México; 100 min.

Noches de Paloma, Las; 1977. D Alberto Isaac. F Jorge Stahl Jr. E José W. Bustos. M Nacho Méndez. R Cristina Baker, Bruno Rey, Pancho Córdova, Gregorio Casal, José Carlos Ruiz. P CONACINE – Dasa Films. Ficción; México; 90 min.

Pafnucio Santo; 1977. D Rafael Corkidi. F Rafael Corkidi. E Ángel Camacho. M Héctor Sánchez. R Gina Morett Pablo Corkidi, María de la Luz Sandejas, Jorge Humberto Robles, Susana Kamini. P Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE). Ficción; México; 100 min.

Salvador Alvarado: tres años de revolución en Yucatán; 1977. D Federico Chao. F Trinidad Langarica y Jorge Prior. R Claudio Obregón, Alberto Urzaiz, Luis Gómez, Jorge Gutiérrez, Capitán Chi. P UAM (Azcapozalco y Xochimilco) y Universidad Autónoma de Yucatán. Ficción; México; 42 min.

A paso de cojo; 1978. D Luis Alcoriza. G

Luis Alcoriza y Antonio Monsell. F Gabriel Figueroa. E Carlos Savage. M Luis Hernández Bretón. R Luis Manuel Pelayo, Bruno Rey, Julio Alejandro Lobato, Roberto Flaco Guzmán, Enrique Lucero, Noé Murayama, Elsa Benn, Gabriel Retes, Roberto Cobo Calambres. P CONACINE. Ficción; México; 132 min.

Benjamín Argumedo, el rebelde; 1978. D Mario Hernández. F Agustín Lara Alvarado. R Antonio Aguilar, Flor Silvestre, José Gálvez, Irma Lozano, Jaime Fernández, Antonio Aguilar Jr., Pepito Aguilar, Rodrigo Puebla, Eleazar García. P Producciones Águila – Conacine II. Ficción; México

Ora sí ¡tenemos que ganar!; 1978. D Raúl Kamffer. F Toni Kuhn, Guillermo Rosas, Arturo de la Rosa y Antonio Ruiz. E Juan Mora Catlett. M Alicia Urueta. R Manuel Ojeda, Patricia Reyes Espíndola, Carlos Castañón, Ana Ofelia Murgia, Amado Sumaya, Pilar Souza, Eduardo López Rojas, Chadwick Minge. P DAC – UNAM. Ficción; México; 90 min.

Persecución de Pancho Villa, La; 1979. D Grupo Cine Sur. P Taller de Animación. Ficción; México

Persecución y muerte de Benjamín Argumedo; 1979. D Mario Hernández. F Agustín Lara Alvarado. R Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Antonio Aguilar Jr., Eleazar García Chelelo, José Nájera. P Televisión – Producciones Talileo. Animación; México; 90 min.

Sedución, La; 1979. D Arturo Ripstein. G Carlos Castañón y Arturo Ripstein. F Alex Phillips Jr. E Rafael Ceballos. M Leonardo Velázquez. R Katy Jurado, Viridiana Alatríste, Gonzalo Vega, Noé Murayama, César Sobrevals. P CONACINE. Ficción; México; 90 min.

Juan Charrasqueado y Gabino Barrera, su verdadera historia; 1980. D Rafael Villaseñor Kuri. F Javier Cruz. M Víctor Cordero. R Vicente Fernández, Blanca Guerra, Miguel Ángel Rodríguez, José Chávez Trowe, Jorge Fegan. P Cima Films. Ficción; México; 105 min.

Madrugada, La; 1980. D Ludwik Margules. F Toni Kuhn, Gonzalo Infante y Henner Hofmann. R Grupo teatral Vamonos Recio. P Theatrum Mundi. Ficción; México / URSS / Italia

Viejo y la Revolución, El; 1980. D Víctor Manuel Velasco Caicedo. F Carlos Cruz, Héctor García y Marco Aurelio Sosa. P CUEC – UNAM. Documental; México

Campanas rojas (Krasnie Kolokola); 1981. D Serguei Bondarchuck. F Vadim Yusov. E Mario Morra y Federico Landeros. M Joaquín Gutiérrez Heras. R Franco Nero (John Reed), Ursula Address Jorge Luke (Emiliano Zapata), Eraclio Zepeda (Pancho Villa), Blanca Guerra. P Cine Fin Vides International – RAITV – Estudios Mosfilm – Lenfilm – CONACITE II – RTC. Ficción; México; 120 min.

She Came to the Valley (Texas in flames); 1981. D Albert Band. F Daniel Pearl. E Laurence Jacobs. M Tommy Leonetti. R Ronee Blakley, Dean Stockwell, Scott Glenn, Freddy Fender (Pancho Villa), Anna Jones (Amara Westall), Jennifer Jones. P R.G.V. Pictures. Ficción; Italia / Estados Unidos; 92 min.

Te digo que no es un animal (Brevisima historia de la Revolución Mexicana); 1981. D Trinidad Langarica. Documental; México *Antonieta*; 1982. D Carlos Saura. G Jean Claude Carriere y Carlos Saura. F Teodoro Escamilla. E Pablo González del Amo. M Jose Antonio Zavala. R Isabelle Adjani, Hanna Schygulla, Victor Alcocer, Fernando Balzaretti, Carlos Bracho, Diana Bracho, Narciso Busquets. P RTC, CONACINE, Gaumont-Fideline Films (Francia) y Nuevo Cine (España). Ficción; México; 108 min.

Guerrillero del norte, El; 1982. D Francisco Guerrero. F Manuel Tejada. E Francisco Chiu. M Rafael Carrión. R Juan Valentín, Ernesto Gómez Cruz, Jorge Humberto Robles, Macaria, José Carlos Ruiz, Silvia Manríquez. P Productora Mazateca – Estudios América. Ficción; México; 92 min. *The Ragged Revolution: The Romance and the Reality of the Mexican Revolution, 1910 to 1920*; 1982. D Tony Essex. P Yorkshire Television.

- Documental; Estados Unidos
Viva México y sus corridos; 1982. **D** Mario Hernández. **F** Raúl Domínguez. **E** Sergio Soto. **M** Salvador León. **R** Antonio Aguilar, Ignacio López Tarso, Blanca Guerra, Flor Silvestre. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 80 min.
- Ballad of an Unsung Hero*; 1983. **D** Issac Artenstein. **P** Espinosa Productions. Documental; Estados Unidos
- Coyota, La*; 1983. **D** Luis Quintanilla Rey. **R** Beatriz Adriana, Jorge Vargas, Juan Valentín, Marco Antonio Solís, Miguel Ángel Rodríguez, José Chávez Trowe. **P** Producciones del Rey. Ficción; México; 93 min.
- Pancho Villa's Columbus Raid*; 1983. **D** William Clark y Jack Parsons. **R** Moctezuma, Humberto Almazán, Emilia Guiú. Documental; Estados Unidos
- Álvaro Obregón*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Emiliano Zapata*; 1984. **D** Carlos García Agraz. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Francisco I. Madero*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Francisco Villa*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Lázaro Cárdenas*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Plan de San Luis, El*; 1984. **D** Ramón Aupart. **F** Jack Lach. **P** Cine Film, Filmoteca de la UNAM. Documental; México
- Plutarco Elías Calles*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Porfirio Díaz*; 1984. **D** Jaime Kuri Aiza. **P** CPC – SARH. Documental; México
- Rosendo Fierro, el correo de Villa*; 1984. **D** Tito Novaro. **F** Fernando Álvarez Colín. **E** Ángel Camacho. **M** Rafael Carrión. **R** Juan Valentín, Fernando Casanova, Pedro Armendáriz Jr., Sara González, Pedro Infante Jr., Tito Guizar, Felipe Arriaga. **P** Producciones De Marco. Ficción; México; 92 min.
- Domingo Corrales*; 1985. **D** Mario Hernández. **F** Raúl Domínguez. **E** Sergio Soto. **M** Lázaro Muñiz. **R** Antonio Aguilar, Antonio Tony Aguilar, Jorge Russek, Eleazar García Chelelo, Dora Elsa Olea, Orietta Aguilar, Cecilia Camacho, Sandra Duarte. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 85 min.
- Lázaro Cárdenas*; 1985. **D** Alejandro Galindo. **F** Daniel López, Francisco Bojórquez y Luciano Almaguer. **R** Adalberto Martínez Resortes, María Teresa Sanders, Víctor Junco, Ramiro Orci, David Reynoso, Benjamín Amézquita. **P** Faro Films – Producciones Medea de Novaro. Ficción; México
- Break of dawn (Rompe el alba)*; 1986. **D** Isaac Artenstein. **F** Stephen Lighthill. **E** John Nutt. **M** Mark Addler. **R** Óscar Chávez (Pedro J. González), Kamala López, María Rojo, Tony Plana, María Rubell. **P** Break of Dawn Partners, Cinewest Productions, IMCINE. Ficción; Estados Unidos; 105 min.
- Rebelión de los colgados, La*; 1986. **D** Juan Luis Buñuel. **F** Alex Phillips Jr. **R** Patricia Reyes Spíndola, Fernando Balzaretti, Manuel Ojeda, José Carlos Ruiz, Elena Sofía Ricci, Gunther Maria Halmer. **P** Cooperativa Río Mixcoac, Munchen Film, TVRAI, Österreichsichern Rundfunk. Ficción; México; 100 min.
- Testimonios de la Revolución*; 1986. **D** Felipe Cazals. Documental; México
- Testimonios zapatistas (Historia, leyenda y mito de una utopía agrarista)*; 1986. **D** Adolfo García Videla. **F** Humberto Ríos, Julio Priego, Jack Lach y Adolfo García Videla. **P** Manuel González Casanova – Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM – DAC – UNAM. Documental; México
- Venganza de La Coyota, La*; 1986. **D** Luis Quintanilla Rico. **F** Fernando Álvarez Garcés Colín. **R** Mario Almada, Juan Valentín, Rebeca Silva, Lorenzo de Monteclaro, Noé Murayama. **P** Cinematográfica Rodríguez. Ficción; México; 91 min.
- Lamberto Quintero*; 1987. **D** Mario Hernández. **F** Agustín Lara Alvarado. **E** Sergio Soto. **M** Leonardo Velázquez. **R** Antonio Aguilar, Angélica Aragón, Marcela Rubiales, Merle Uribe, Antonio Raxelmar Castro, Alejandro Parodi, Eduardo López Rojas, Armando Araiza, Omar Fierro. **P** Producciones Águila. Ficción; México; 90 min.
- Muelle Rojo*; 1987. **D** José Luis Urquieta. **F** Alberto Arellanos. **E** Enrique Murillo. **M** Rafael Carrión. **R** Roberto Flaco Guzmán, Ignacio López Tarso, Manuel Ojeda, Eric del Castillo, Jorge Luce, Rafael Inclán, Claudia Guzmán. **P** Gremio Unido de Alijadores de Tampico – Sociedad Cooperativa ATA. Ficción; México / España
- No se asombre sargento*; 1987. **D** Eva López Sánchez. Documental; México
- Rielera, La*; 1987. **D** Raúl Fernández. **F** Laura Ferlo. **R** Rosa Gloria Chagoyán, Rolando Fernández, David Reynoso, Carlos East, Manuel Flaco Ibáñez. **P** Scope Films. Ficción; México
- Veracruz 1914 (Memoria de una invasión)*; 1987. **D** Alejandra Islas. **F** Guillermo Escalona, Julio Priego e Iván Trujillo Bolio. **P** DAC, UNAM, Gobierno del Estado de Veracruz. Documental; México
- Decena trágica en México, La*; 1988. **D** Fernando del Moral. **P** Fernando del Moral – Centro de P de Cortometrajes de los Estudios Churubusco Azteca. Documental; México
- Esperanza*, 1988. **D** Sergio Olhovich. **A** Valentín Eshov y Sergio Olhovich. **R** Dimitri Jaratian, Boris Tokarev, Leonid Kuravliov, Claudio Brook, José Carlos Ruiz, Delia Casanova, Cecilia Tijerina. **P** CONACINE, Leninfilm. Ficción; México, URSS
- Imágenes perdidas de Eustacio Montoya*; 1988. **D** Fernando del Moral. **F** Julio Priego, Guillermo Rosas, Eustacio Montoya. **P** Secretaría de Educación Pública. Documental; México
- Old Gringo*; 1988. **D** Luis Puenzo. **F** Félix Monti. **E** William M. Anderson. **M** Lee Holdridge. **R** Jane Fonda, Gregory Peck (Ambrose Bierce), Jimmy Smits, Patricio Contreras, Jenny Gago, Anne Pitoniak, Pedro Armendáriz Jr. **P** Fonda Films, Columbia. Ficción; Estados Unidos; 120 min.
- Zapata en Chinameca (La traición a Zapata)*; 1988. **D** Mario Hernández. **G** Xavier Robles. **F** Raúl Domínguez. **E** Sergio Soto. **M** Joaquín Gutiérrez Heras y Salvador León. **R** Antonio Aguilar (Emiliano Zapata), José Carlos Ruiz, María Rojo, Blanca Guerra, Salvador Sánchez, Héctor Gómez, Alberto Mayagoitia. **P** Producciones Águila. Ficción; México

Revolución Mexicana y las mujeres, La; 1990. D Virgilio Caballero. P Radio y Televisión de Oaxaca. Documental; México

Bandidos; 1991. D Luis Estrada. F Emmanuel Lubezki. E Luis Estrada y Juan Carlos Martín. M Santiago Ojeda. R Eduardo Toussaint, Jorge A. Poza, Alan Gutiérrez, Sebastián Hirriart, Daniel Giménez Cacho, Ernesto Yáñez, Damián Alcázar, Pedro Altamirano, Jorge Zepeda, Julián Bucio, Pedro Armendáriz Jr., Jorge Russek, Gabriela Roel, Bruno Rey, Eduardo Palomo. P Bandidos Films, Upa, CNACULTA IMCINE, FFCC, TVE, CCC, Estudios Churubusco. Ficción; México; 95 min.

Como agua para chocolate; 1991. D Alfonso Arau. F Emmanuel Lubeski y Steve Bernstein. E Carlos Bolado y Francisco Chiu. M Leo Brouwer. R Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torné, Ada Carrasco, Mario Iván Martínez. P Cinema Chocolate S. A. – Arau Films Internacional – IMCINE – Fondo Sector – Cinevista – Aviaca – Gobierno de Coahuila. Ficción; México; 140 min.

Corresponsal, El (By Our Own Correspondent); 1991. D Iván Lipkies. G Iván Lipkies. F Alberto Lee. E Jaime Jaimes e Iván Lipkies. M Higinio Hernández, Álvaro Cerviño. R Claudio Brook, Alonso Echánove, Edward George, Fernando Mena, Miguel Galván, Mario Iván Martínez. Ficción; México; 100 min.

Se está volviendo gobierno (1915 – 1919); 1991. D Miguel Barbachano Ponce. P D de Actividades Cinematográficas – UNAM. Documental; México

Sueños perdidos (1905 – 1909), Los; 1991. D Francisco Gaytán. F Julio Pliego. P D de Actividades Cinematográficas – UNAM. Documental; México

Vieja modernidad (1920 – 1924); 1991. D Jaime Tello. P D de Actividades Cinematográficas – UNAM. Documental; México

Y vino el remolino (1910 – 1914); 1991. D Manuel González Casanova. P D de Actividades Cinematográficas – UNAM. Documental; México

El hombre de hierro (La sangre de un

valiente); 1992. D Mario Hernández. F Raúl Domínguez. E Ignacio Soto. M Pepe Aguilar y Ulises y Juan Pernas. R Pepe Aguilar, Antonio Aguilar (Pancho Villa), Ernesto Gómez Cruz, Felipe Santander, Carmen Treviño. P Producciones Águila. Ficción; México; 94 min.

Hunt of Pancho Villa, The; 1993. D Hector Galan. P Paul Espinosa y Hector Galan. Documental; Estados Unidos

Land of Darkness; 1995. D Adrian Rudomin. F Kurt Brabbee. R John Rocha, Robert Madrid, Peppin Valera, Ruben Amavizca, Rodney Rincon. P University of Southern California School of Cinema and Television y Adrian Rudomin Productions. Ficción; Estados Unidos; 75 min.

Entre Pancho Villa y una mujer desnuda; 1996. D Sabina Berman e Isabelle Tardan. F Claudio Rocha. E Javier Bourges. M Annette Fradera. R Diana Bracho, Arturo Ríos, Jesús Ochoa, Gabriel Porras. P Telecine – Televisa. Ficción; México; 87 min.

Guerras e Imágenes; 1996. D Gregorio Rocha. P CONACULTA, Canal 22, Red Nacional de Radiodifusoras y Televisoras Educativas y Culturales. Documental; México

Cometa, El; 1997. D Marissa Sistach y José Buil. F Gabriel Beristáin. E Guillermo S. Maldonado. M Eduardo Gamboa. R Ana Claudia Talancón, Diego Luna, Carmen Maura, Patrick Le Meuff, Gabriel Retes, Manuel Ojeda, Arcelia Ramírez. P Filmoteca de la UNAM, IMCINE, FCC, Resonancia Productora, Tragaluz – Multivideo, Alhena Films, Tabasco Films, Gobierno de Tlaxcala, Organización Ramírez. Ficción; México / España / Francia; 92 min.

Last Zapatista, The; 1998. D Susan Lloyd. P University of California. Documental; Estados Unidos

Pancho Villa & Other Stories; 1998. D Phillip Rodriguez. P Phillip Rodriguez. Documental; Estados Unidos

Rubén Jaramillo: 1900 – 1962, Una historia mexicana; 1998. D Óscar Menéndez. P Cooperativa Salvador Toscano de Cine y Video. Documental; México

Tales of the Gun; 1998. D Andrew Nock, Tom Jennins, Tony Long. P Greystone Television. Documental; Estados Unidos

Tierra incógnita. Las primeras imágenes cinematográficas de Quintana Roo 1915; 1998. R Raúl Meraz. P Fundación Carmen Toscano IAP. Documental; México

Joven Indiana Jones – Springbreak Adventure, El; 1999. D Joe Johnston y Carl Schultz. F David Tattersall. M Laurence Rosenthal. R Sean Patrick Flanery, Lloyd Owen, Ronny Coutteure, Robyn Lively, Francesco Quinn, Mike Moroff. P Amblin Entertainment. Ficción; Estados Unidos; 96 min.

Últimos zapatistas, héroes olvidados, Los; 1999. D Francesco Taboada Tabone y Sarah Perrig. F Manuel Peñafiel. P Manuel Peñafiel, Universidad Autónoma de Morelos. Documental; México

Verdadero Porfirio Díaz, El; 1999. D Ramón Aupart Cisneros. Documental; México

Villista de bueso colorado; 1999. D Ramón Aupart Cisneros. Documental; México

Pedazo de tierra, Un; 2000. D Jorge Gaggero. Documental; México

Zapatos de Zapata, Los; 2001. D Luciano Larobina. F Luciano Larobina. E Roberto Bolado. M Rubén Luengas. P IMCINE – CCC – Fundación Toscano IAP. Documental; México; 27 min.

Zapata vive; 2002. D Ramón Aupart Cisneros. Documental; México

Artistic Legacy of the Mexican Revolution, The; 2003. D Linda Cuellar. P Films for the Humanities and Sciences. Documental; Estados Unidos

Muertos que nos dieron vida, Los; 2003. D Guillermo Lagunes. Documental; México

Revolución maderista un triunfo mediático, La; 2003. D Alejandra Moreno Toscano y Silvia Manuel Signoret. P Fundación Carmen Toscano IAP. Documental; México

Rollos perdidos de Pancho Villa, Los; 2003. D Gregorio Rocha. F Marie Christine Camus, Jesse Lerner y Gregorio Rocha. E Craig Anderd, Berenice Ma. M Horacio Uribe, laudes Cinemudo. P Archivia, Ana Bertha Madrid, Héctor Mendoza, FONCA, DAGAC –

UNAM, Programa Fulbright, Universidad de Guadalajara. Documental; México / Canadá; 49 min.

Tiro de gracia; 2003. **D** Jesús Ochoa. **F** Mario Mandujano. **E** Mario Mandujano y Jesús Ochoa. **M** Xavier López. **R** Jesús Ochoa, Silverio Palacios, Anilú Pardo, José María Yazpik. **P** Pequeño Teatro de México. Ficción; México

Viva Villa Cabrones!; 2003. **D** Luis Estrada. **F** Xavier Cruz. **E** Erick Dahren Gomez y Federico Pérez Nieto. **M** Rodolfo Ruimer. **R** Carmen del Valle, Flavio Peniche, Hugo Stiglitz, Juan Valentín. **P** Cinema Films. Ficción; México; 87 min.

Zapata, el sueño del héroe; 2003. **D** Alfonso Arau. **F** Vittorio Storaro. **E** Carlos Puente. **M** Ruy Folguera. **R** Alejandro Fernández, Lucero, Patricia Velázquez, Jesús Ochoa, Julio Bracho, Justo Martínez, Jaime Camil. **P** Latin Arts LLC – Comala Films – Rita Rusi Co. Ficción; México; 107 min.

¿Dónde estás Emiliano?; 2004. **D** Raúl González Nava. **P** Oncetv, Circo Azul. Documental; México

Pancho Villa (La Revolución no ha terminado); 2004. **D** Francisco Taboada Tabone. Documental; México

Starring Pancho Villa as Himself, And; 2004. **D** Bruce Beresford. **F** Peter James. **E** Mark Warner. **M** Joseph Vitarelli. **R** Antonio Banderas (Pancho Villa), Eion Bailey, Alan Arkin, Jim Broadbent, Matt Day, Michael McKean, Kyle Chandler, Damián Alcázar. **P** City Entertainment, Green Moon Productios, The Mark Gordon Company. Ficción; Estados Unidos; 112 min.

General, El; 2005. **D** Natalia Almada. Documental; México

Revolución espírita; 2005. **D** Alejandro Fernández Solsona. Documental; México

Acme & Co.; 2006. **D** Gregorio Rocha. **F** Eugenio Polgowsky y Ramón Orozco. **P** Fondo de Fomento al Cine de Calidad, IMCINE. Documental; México

Apoloniatzi y la Revolución; 2006. **D** Martín Juárez Montes. Documental; México

Charro Juárez, El; 2007. **D** Fernando Durán Rojas. **F** Manuel Martínez. **M** Raúl de la Torre. **R** Mario Almada, Abraham Correa, Fermín de Casas, Eric de la Torre, Raúl de la Torre, Diana Herrera. **P** Zacatecas Record. Ficción; México / Francia / Italia / República Federal Alemana / Austria; 90 min.

Laberintos de la memoria, Los (El río y el tiempo); 2007. **D** Guita Schyfter. **F** Sebastián Hiriart. **E** Miguel Schverdfinger. **M** Diego Monk. **P** IMCINE – Producciones Arte Nuevo. Documental; México; 95 min.

Mexican Revolution Sites in El Paso. Vol.1. A Walking Tour with Leon Metz and Fred Morales; 2007. **D** Leon Claire Metz, Fred Morales. **P** Capstone Productions. Documental; Estados Unidos

Revolución Mexicana y los desafíos de los santos mexicanos ¿Si no les enseñamos cómo aprenderan?, La; 2007. **P** Museo de la Historia del Mormonismo en México, A.C. Documental; México

Aquí ya no entra Don Inés Casimiro Leco; 2008. **D** Raúl Máximo Cortés. **F** Raúl Máximo Cortés. **E** Zimón Avellaneda Guillén, Tomás Pérez Franco. **M** Conjunto Erandi de los Hermanos Bautista, Dueto Tanaco. **R** Eduardo Ramírez Álvarez, Juan Morales Rosas, Moisés Chávez Véjar, Merencia Lemus, Inés Chávez Álvarez. **P** Secretaría de Desarrollo Social de Morelia. Cortometraje Documental; México; 16.51 min.

Padre Pro; 2008. **D** Miguel Rico Tavera. **G** P. Alberto Vargas. **F** Carlos Díaz Muños. **E** Carlos Díaz Muños. **M** José Luis Guzmán. **R** Padre Pedro Reyes, Eric del Castillo, Anabel Ferreira, Juan Antonio Edwards, Martín Cuburu, María Aura. **P** P. Alberto Vargas. Ficción; México; 104 min.

Cerro de la cruz; 2009. **D** Constantino Escandón. **F** Juan Carlos Lazo. **R** David Medel, Eduardo Granados, Luis Alberto García, Neri Paredes. **P** IMCINE, Kodak, Labofilms, La Manta de México, Líbido. Ficción; México; 10 min.

Desierto Adentro, 2009. **D** Rodrigo Plá. **G** Laura Santullo y Rodrigo Plá. **F** Serguei Saldívar Tanaka. **E** Ana García y Rodrigo Plá.

M Jacobo Lieberman, Leonardo Heiblum.

R Mario Zaragoza, Diego Cataño, Memo Dorantes, Eileen Yáñez, Luis Fernando Peña, Jimena Ayala, Katia Xanat Espino, Dolores Heredia, Angelina Peláez, Martín Zapata, Alan Chávez. **P** Instituto Cinematográfico Lumiere, U. de G. ECHASA, Elisa Salinas Corp., Buenaventura Producciones. Ficción; México; 112 min.

Revolución; 2009. **D** Mariana Chenillo, Fernando Eimbcke, Amat Escalante, Gael García Bernal, Rodrigo García, Diego Luna, Gerardo Naranjo, Rodrigo Plá, Carlos Reygadas, Patricia Rikken. **P** Canana, EFICINE 226. Ficción; México

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / Cañón del parque; 2009. **D** Luis Téllez. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R** Nadia Alcázar (narradora), Carlos Hugo Hoeflich (voz). **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / El cometa del Centenario; 2009. **D** René Castillo. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / El dinero de Villa; 2009. **D** Karla Castañeda. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / El primer ataque aeronaval; 2009. **D** René Castillo. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / El telégrafo y Villa; 2009. **D** Rita Basulto. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes Humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / El tesoro nacional; 2009. **D** Rita Basulto. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R**

Nadia Alcázar (narradora), Efraín Orozco Maciel, Juan Manuel Azcona, Rafael Navarro Beltrán. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / La bandera de Flora Russell; 2009. **D** Rita Basulto. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / La mano, la pistola y los bigotes de Obregón; 2009. **D** Karla Castañeda. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / La marca del zorro; 2009. **D** Luis Téllez. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R** Rafael Navarro Beltrán (narrador), Carlos Lara (voz). **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / La silla de mal agüero; 2009. **D** Luis Téllez. **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / Los calzones del General; 2009. **D** Karla Castañeda. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R** Marco Plinio Rodríguez (narrador), Carlos Lara, Mauricio Cedeño, Javier Lacroix (voces). **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados del Bicentenario / Los colgados y Francisco Goitia; 2009. **D** Karla Castañeda. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R** Rafael Navarro Beltrán (narrador), Javier Castañedo Castañeda, Daniela González Castañeda, Claudia Caballero, Mauricio Cedeño (voces). **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min.

Suertes, humores y pequeñas historias de la Independencia y la Revolución. Cortos animados

del Bicentenario / Los espíritus de Madero; 2009.

D Rita Basulto. **E** César O.G. Valdez. **M** Juan Pablo Miramontes, Alejandro Romero. **R** Mauricio Cedeño (narrador), Javier Lacroix, Sara Isabel Quintero (voces). **P** IMCINE, CANIETI. Animación; México; 1.30 min. *Atentado, El*; 2010. **D** Jorge Fons. **F** Guillermo Granillo. **E** Sigfrido Barjau. **M** Lucía Álvarez. **R** Daniel Giménez Cacho, José María Yazpik, Julio Bracho, Arturo Beristáin, Irene Azuela, María Rojo, Salvador Sánchez, Mario Zaragoza, Angélica Aragón. **P** Compañía Productora Alebrije Cine y Video, en coP con IMCINE, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Estudios Churubusco Azteca, Gobierno de la Ciudad de México, Gobierno del Estado de Zacatecas, Oberon Cinem. Ficción; México; 120 min.

Chicogrande; 2010. **D** Felipe Cazals. **F** Damián García. **E** Oscar Figueroa. **M** Fernando Corona Murcof. **R** Damián Alcázar, Daniel Martínez, Juan Manuel Bernal, Patricia Reyes Spindola, Bruno Bichir, Lisa Owen, Alejandro Calva. **P** FIDECINE, IMCINE, Sierra Alta Films. Ficción; México; 95 min.

Lupano Leyva; 2010. **D** Felipe de Jesús Gómez Torres. **F** Javier Morón. **E** Felipe Gómez. **M** Alfonso Figueroa. **R** Roberto Sosa, Gerardo Taracena, Ángeles Cruz, Mario Zaragoza, Rubén Cristiani, Alejandro Felipe, Horacio García Rojas. **P** IMCINE. Ficción; México; 14.30 min.

Marcelino, pan y vino; 2010. **D** José Luis Gutiérrez. **R** Mark Hernández Mosqueda, Maya Zapata, Germán Robles, Alejandro Tomassi, Orlando Moguel. **P** Lob Films. Ficción, México

Revolución de Juan Escopeta, La; 2010. **D** Jorge Estrada. **M** Jorge Calleja. **R** Julieta Egurrola, Lalo Tex, Dolores Heredia, Alfonso Bravo, Blanca Guerra, Pedro Plasencia, Carlos Cobos, Milo Covelo. Ficción; México; 90 min.

Cristiada; 2011. **D** Dean Wright. **G** Dean Wright. **F** Eduardo Martínez Solares. **E** Jim May. **R** Andy García, Eva Longoria Parker, Nestor Carbonell, Bruce Greenwood, Bruce McGill, Adrián Alonso. **P** NewLand Films. Ficción; Estados Unidos

—

Bibliografia general

CINE Y REVOLUCIÓN

Bibliografía Consultada

- AAVV. *Crónica Ilustrada de la Revolución Mexicana*. México: Pùblex, 1966-1968.
- Almodóvar, Pedro, *Hable con ella. Fotografías de Pedro Almodóvar*, Madrid, Fnac, El deseo, 2007
- Amador, María Luisa y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1920-1929*
- Arroyo, Claudia “La conciencia pictórica de Gabriel Figueroa” en *Luna Córnea* número 32 dedicado a Gabriel Figueroa, 2008
- Arroyo, Claudia, Ramey, James y Schuessler, Michael (coord.), *México imaginado. Nuevos enfoques sobre el cine (trans) nacional*, México: UAM-CONACULTA, en prensa
- Avitia Hernández, Antonio, *La leyenda de Movieland. Historia del cine en el estado de Durango (1897-2004)*, Antonio Avitia Hernández editor, México, 2006.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, ediciones 1968 y 1979.
- Azuela, Mariano, *Obras completas*, México, DF, FCE, T. III, pp. 1163-1164, citado por Luna, Andrés de, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, DF, UAM-X, 1984.
- Azuela, Mariano. *Los de abajo*, México, FCE, 1960
- Benjamin, Thomas, *La Revolución Mexicana. Memoria, mito e historia*, Ed. Taurus, Col. Pasado y presente, México D. F., 2003
- Bordwell, David; Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Bou, Núria y Xavier Pérez, *El tiempo del héroe : épica y masculinidad en el cine de Hollywood*, Paidós, SITGES Festival Internacional de Cinema de Catalunya, Barcelona, 2000.
- Burton-Carvajal, Julianne, “Mexican Melodramas of Patriarchy: Specificity of a Transcultural Form”, *Hispanic Issues*, núm. 15: *Framing Latin American Cinema, Contemporary Critical Perspectives*, 1997, pp. 186-234.
- Caparrós Lera, José María, *100 películas sobre historia contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.
- Caparrós Lera, José María, *La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine*, Ariel, Barcelona, 1998.
- Castro Leal, Antonio (comp.). *La novela de la Revolución Mexicana*, 2 tt. México: Aguilar, 1960.
- Chanan, Michael, *The Politics of Documentary*, British Film Institute, Londres, 2007.
- Cherchi Usai, Paolo, *Silent Cinema: An Introduction*, British Film Institute, Londres, 2000.
- Coma, Javier, *Diccionario del western clásico*, Plaza & Janes, Barcelona, 1993.
- Corcuera de Mancera, Sonia, *Voces y silencios en la historia, Siglos XIX y XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- De la Vega Alfaro, Eduardo, *Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano*, México, Universidad de Guadalajara, Instituto Mexiquense de Cultura, IMCINE, 1997.
- De la Vega, Eduardo, “Gabriel Figueroa *stillman* o la génesis de una estética (1932- 1935), en *Luna Córnea*, número 32 dedicado a Gabriel Figueroa, 2008
- De los Reyes, Aurelio, “De la china a la charra y el charro cinematográfico a partir del símbolo nacionalista del charro y la china bailando un jarabe tapatío”, en Alberto Dallal, en *Miradas disidentes: géneros y sexos en la historia del arte. XXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, DF, IIE-UNAM, 2007.
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol.1, *Vivir de sueños (1896-1920)*, UNAM/Cineteca Nacional, México, 1981.
- De los Reyes, Aurelio, *Con Villa en México: testimonios de camarógrafos norteamericanos en la revolución: 1911-1916*, México, UNAM/SEGOB-INEHRM, 1992
- De los Reyes, Aurelio, *El nacimiento de ¡Que viva México!*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.
- De los Reyes, Aurelio, *Filmografía del cine mudo mexicano 1896-1920*, UNAM, México, 1986
- Del Castillo Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya, una visión crítica de la modernidad*. México, CONACULTA, 2007
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement-Image*, Londres, Athlone Press, 1986.
- Delgadillo, Willivaldo; Maribel Limongi; Miguel Ángel Berumen (editor), *La mirada desenterrada. Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*, Editorial - Cuadro por Cuadro, Ciudad Juárez, Chihuahua, 2000.
- Doremus, Anne T. *Culture, politics, and national identity in Mexican literature and film, 1929-1952*. New York, 2001.
- Doremus, Anne, “Social Control in ‘Golden Age’ Mexican Film: The Revolutionary Melodrama and the *Comedia Ranchera*”, *Studies in Latin American Popular Culture*, núm. 20, 2001.
- Durán, Ignacio; Iván Trujillo y Mónica Vereá (coordinadores), *México / Estados Unidos: Encuentros y desencuentros en el cine*, Filmoteca UNAM, IMCINE, CISAN, México, 1996.
- Fernández Poncela, Anna M. *Protagonismo femenino en cuentos y leyendas de México y Centroamérica*. Madrid: Narcea, 2000.
- Ferro, Marc (coord.), *Révolts, Révolutions, Cinéma*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1980.
- Figueroa, Gabriel, *Memorias*, México, DF, UNAM, DGE/El Equilibrista, 2005.

- Fleishman, Avro, *Narrated Films. Storytelling Situations in Cinema History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, Maryland. USA 1992.
- Frayling, Christopher, *Sergio Leone. Once Upon a Time in Italy*, Thames and Hudson, London, 2008.
- Gaberscek, Carlo, *Il vicino west. Set e location del cinema western in Spagna*. Ribis, Pasian di Prato, Udine, Italia, 2007.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano, primer siglo 1897-1997*, México, IMCINE/Mapa, 1998.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine*, México, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco. Secretaría de Cultura-Conaculta-Imcine, 1993
- García Riera, Emilio, *México visto por el cine extranjero*, 6 vols., ERA, Universidad de Guadalajara, México, 1987.
- García Riera, Emilio. "Cuando el cine mexicano se hizo industria", en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. II. México: SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.
- González, Aurelio. El caballo y la pistola: motivos en el corrido", *Revista de literaturas populares*, El Colegio de México, 2001
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Norma, 2001.
- Hall, Stuart. "The Work of Representation." En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, editado por Stuart Hall, 13-74. Londres: Sage-The Open University, 1997.
- Hershfield, Joanne. *Mexican cinema. Mexican Woman. 1940-1950*. USA: The University of Arizona Press, 1996.
- Hueso, Ángel Luis, *El cine y el siglo XX*, Ariel Historia, Barcelona, 1998.
- Iglesias, Norma, *La visión de la frontera a través del cine mexicano*, Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México, Tijuana, Baja California, 1985.
- Jablonska, Aleksandra y Juan Felipe Leal, *La revolución mexicana en el cine nacional. Filmografía 1911-1917*, México, DF, UPN, 1997
- Katz, *Pancho Villa*, Ediciones Era, México, 1998
- Kazan, Elia, *Mis películas. Conversaciones con Jeff Young*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2000.
- Keller, Gary D. (compilador), *Cine chicano*, Cineteca Nacional, México, 1988.
- Lawson, John Howard, *El cine en la batalla de las ideas*, Ediciones ICAIC, La Habana, Cuba, 1964.
- Leopoldo Méndez 1902 – 2002. *Leopoldo Méndez y su tiempo. Colección Carlos Monsiváis. El privilegio del dibujo*, México, Editorial RM / Conaculta INBA, 2002, p.47
- Leyda, Jay, *Films Beget Films: A Study of the Compilation Film*, Hill and Wang, Nueva York, 1964.
- Luna Arroyo, Antonio, *Goitia total*, México, DF, UNAM, 1987.
- Luna, Andrés de, *La batalla y su sombra (La Revolución en el cine mexicano)*, México, DF, UAM-X, 1984
- Maciel David R., *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, The University of New Mexico (Center for Regional Studies), México, 1994, y CONACULTA, Siglo XXI editores, México, 2000.
- Magdaleno; Mauricio, *Escritores extranjeros en la revolución*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México, 1979.
- María y Campos, Armando de. *La revolución mexicana a través de los corridos populares*, México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1962.
- Martín Rojo, Luisa. "El orden social de los discursos", en *Discursos* 21-22, México, otoño 1996-primavera 1997.
- Matuszewski, Boleslas, "A New Source of History" [1898], *Film History*, vol. 7, núm.3, 1995.
- Miquel, Ángel, *Salvador Toscano*, Universidad de Guadalajara/Gobierno del Estado de Puebla/Universidad Veracruzana/UNAM, México, 1997.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia general de México*, México, COLMEX, 1981.
- Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México* 2. México: El Colegio de México, 1988.
- Mora, Sergio de la. *Cinemachismo. Masculinities and sexuality in mexican film*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Obregón, Álvaro. *Ocho mil kilómetros en campaña*. Editorial del Valle de México. México, 1980. Vol I.
- Oldrini, Guido, *Problemi di teoria e storia del cinema*, Gida Editori- La Spirale, Napoli, Italia, 1976.
- Orellana, Margarita de, *Filming Pancho: how Hollywood Shaped the Mexican Revolution*, Verso, Londres; Nueva Jersey, 2009.
- Orellana, Margarita de, *Imágenes del pasado, el cine y la historia : una antología*, Premia Editora, México, 1983, y UNAM-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, 1989.
- Orellana, Margarita de, *La mirada circular : el cine norteamericano de la revolución mexicana 1911-1917*, Joaquín Mortiz, México, 1991, y Artes de México, 1999.
- Orellana, Margarita de, *Revisión del Cine Mexicano*, Artes de México, 1994
- Ortiz Monasterio, Pablo, Verónica Zárate, Ángel Miquel y David Wood, *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, Conaculta/Imcine/Universidad de Guadalajara, México, 2010.

- Paz, María Antonia, Julio Montero (coords), *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Editorial Complutense, Madrid, 1995.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Cátedra, Madrid 1993
- Peñaloza Méndez, Ernesto, “De luces y sombras”, en Luna Córnea, número 32 dedicado a Gabriel Figueroa, 2008
- Peñaloza Méndez, Ernesto; Dorotinsky, Deborah y González, Laura, *Desnudos, fotografías de Luis Márquez Romay*, México, UNAM- IIES, 2006,
- Peredo Castro, Francisco, *Cine y propaganda para Latinoamérica : México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, UNAM, México, 2004.
- Pettit, Arthur G., *Images of the Mexican-American in Fiction and Film*, College Station, Texas, A&M Press, 1980.
- Pick, Zuzana M, *Constructing the Image of the Mexican Revolution :Cinema and the Archive*, Austin, University of Texas Press, 2010.
- Portal, Marta, *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid, Espasa- Calpe, 1980.
- Prada Oropeza, Renato (coord.). *La narrativa de la Revolución Mexicana. Primer periodo*. México: Universidad Iberoamericana Puebla/ Universidad Veracruzana, 2007.
- Raat, W. Dirk, *Los revoltosos. Rebeldes mexicanos en los Estados Unidos 1903-1923*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Rabasa, Emilio, *La bola (Edición Crítica, Notas y Comentarios de Luis Leal)* Conaculta-Chipas, México, 1999
- Ramírez, Gabriel, *Crónica del cine mudo mexicano*, México, Cineteca Nacional, 1989, p. 115
- Relea, Francesc. “La Revolución Mexicana se hizo en tren. Entrevista: escritura y testimonio. Elena Poniatowska”, Diario El País, 14 de enero de 2006, Madrid
- Reyes Nevares, Beatriz. *Trece directores del cine mexicano*. México: SepSetentas, 1974.
- Rodríguez, José Antonio “Modernas sombras fugitivas” en Luna Córnea número 32 dedicado a Gabriel Figueroa, 2008
- Romaguera, Joaquim, Esteve Rimbau (eds), *La historia y el cine*, Editorial Fontamara, Barcelona, 1983.
- Romero, J. Rubén, *Apuntes de un lugareño-recuerdos lejanos. La novela de la Revolución Mexicana*, Edit. Aguilar, México, 1972
- Rosenstone, Robert A, *El pasado en Imágenes (El desafío del cine a nuestra idea de la historia)*, Ariel Historia, Barcelona, 1997.
- Seton, Marie, *Sergei M. Eisenstein. Una biografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- Smither, Roger (ed.), *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*, FIAF, Bruselas, 2002.
- Solana, Rafael, diario *Excelsior*, México D. F., 10 de diciembre de 1955
- Suárez Gaona, Enrique. *¿Legitimación revolucionaria del poder en México? (Los presidentes, 1910-1982)*. México: Siglo XXI, 1987.
- Taibo II, Paco Ignacio, *Pancho Villa. Una biografía narrativa*, México, DF, Planeta, 2006.
- Taylor, Lawrence D. “El cuerpo de aviadores de Pancho Villa. Los Aviadores Extranjeros de la División Del Norte, 1914-1915”, *Airpower Journal*. Edición hispanoamericana, 1997
- Toscano, Carmen, *Memorias de un mexicano*, Fundación Carmen Toscano, México, 1993 [1976].
- Tuñón Pablos, Julia. *Mujeres en México. Una historia olvidada*. México: Planeta, 1987.
- Tuñón, Julia “Entre fotos te veas: del cine al still”, *Revista Luna Córnea*, núm.24, México, CONACULTA, 2002, p. 33.
- Vanderwood, Paul J. “La imagen de los héroes mexicanos en las películas americanas.” En *México - Estados Unidos : Encuentro y desencuentros en el cine*, Filmoteca UNAM, IMCINE, CISAN, México, 1996.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. “Encuadre a la Revolución Mexicana”, *Proceso, Bicentenario*, fascículo 13 “El cine que nos dio patria”, abril, 2010, pp. 26-34.
- Villoro, Juan, “Revolución, estate quieta, ya te van a retratar” en *Proceso. Bi-Centenario*, núm. 1, México, DF, abril de 2009.
- *El Ilustrado* núm.841, 22 de junio de 1933. Archivo Reyna Ochoa.
- “Euro-Western”, en Nosferatu. Revista de cine, Nos. 41-42, octubre 2002.
- “Mythologies”, en Paulo Antonio Paranaguá (coord.), *Mexican Cinema*, Londres, British Film Institute/IMCINE, 1995, pp.117-127.
- “Las historias completas de la revolución de Salvador Toscano”, en Pablo Ortiz Monasterio et. al., *Fragmentos: narración cinematográfica compilada y arreglada por Salvador Toscano, 1900-1930*, Conaculta/Imcine/ Universidad de Guadalajara, México, 2010, pp.23-37.
- *Acercamientos al cine silente mexicano*, Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Ediciones Sin Nombre, Cuernavaca, 2005.
- *Los rostros de un mito. Personajes femeninos en las películas de Emilio Indio Fernández*. México: Arte e imagen, 2000.
- *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1939-1952*, México: El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
Presidente

INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA

Marina Stavenhagen
Directora General

Cuauhtémoc Carmona
Coordinador General

Cristina Prado
Directora de Promoción Cultural Cinematográfica

Judith Bonfil
Directora de Divulgación Cinematográfica

CINETECA NACIONAL

Paula Astorga Riestra
Directora General

Verónica Ortiz Cisneros
Directora de Difusión y Programación

Dora Moreno Brizuela
Directora de Acervos

Roberto Garza Iturbide
Subdirector de Publicaciones y Medios

PROYECTO CINE Y REVOLUCIÓN

Coordinación

Pablo Ortiz Monasterio, Hugo Lara, Rossana Barro, Aurelie Semichon,
Adriana García, Alejandro Hernández, Arturo Condado, Irene Trujano,
Emmanuel Guerrero

Investigación

Álvaro Vázquez Mantecón, Eduardo de la Vega, Ángel Miquel, David Wood,
Octavio Moreno Toscano, Carlos Arturo Flores Villela, Hugo Lara Chávez,
Elisa Lozano, Claudia Arroyo, Alicia Vargas, Raúl Miranda López, Francisco
Montellano, Gregorio Rocha

Museografía e identidad visual: Taller de Museografía

Alejandro García Aguinaco, Marcela Marcos, Juncia Avilés, Fernando
Naquid, María Fernanda González, Perla Labarthe, Enrique García Aguinaco,
Montserrat Martínez, Paula Arroio

Producción Audiovisual

Elisa Miller, Nicolás Echeverría, Sylvie Manuel, Renán Bendersky, Ignacio
Merino, Armando Sánchez, María Calle Guerrero, Omar Guzmán, Alejandra
Olivares, Agustín Estrada, Jorge Moreno Cárdenas, Antonio Fernández Ros,
Ignacio Soriano, Miguel Méndez Cantú

EXPOSICIÓN CINE Y REVOLUCIÓN

IMCINE

Marina Stavenhagen
Judith Bonfil
Virginia Camacho
Cuauhtémoc Carmona
Ulises González
Cristina Prado
Rodrigo Soto
Hugo Villa
Erika Villavicencio

FUNDACIÓN TELEvisa

Claudio X. González
Mauricio Maillé
Fernanda Monterde

FILMOTECA DE LA UNAM

Guadalupe Ferrer
Francisco Gaytán
Francisco Ohem
Carmen Carrara

FUNDACIÓN CARMEN TOSCANO IAP

Verónica Zárate Toscano
Octavio Moreno Toscano

GOBIERNO DEL ESTADO DE ZACATECAS

Amalia García
José Esteban Martínez

GOBIERNO DEL ESTADO DE MICHOACÁN

Leonel Godoy Rangel
Jaime Hernández Díaz

FONOTECA NACIONAL

Álvaro Hegewisch

PROYECTO CINE Y REVOLUCIÓN

Agradecimientos

Marco Antonio Acastenco, David Agrasánchez, Rogelio Agrasánchez, Alejandro Altamirano, Paula Astorga Riestra, Ramón Aupart, Edgardo Barona, Lutz Becker, José Buil, Vicente Cáceres, Nahún Calleros, Perla Ciuk, Rosario Cortés Colín, Danuta de la Garza, Arturo de la Rosa, Fernando del Moral, Nouredine Essadi, Pablo Fernández, Gabriel Figueroa Flores, Susan Flaherty, Leticia Fontanals, Gustavo Fuentes, Claudia Garay Molina, Fernando García, Isaac García Venegas, Daniel Goldaracena, Fernando Gou, Romain Greco, Bernd Hausberger, Ana Gabriela Hería Covarrubias, María Jiménez, Diego López Rivera, Lorenza Manrique, Eniac Martínez, Fernando Méndez, César Moheno, Mónica Montes, Paula Morán, Raffaele Moro, Alejandra Moya, Pablo Moya, Rodrigo Moya, Fernando Muñoz Castillo, Benjamín Muratalla, Paul Leduc, Fernando Osorio, Teo Paredones, Ernesto Peñaloza, Ricardo Pérez Montfort, Marie Claire Petit, Gregorio Rocha Valverde, José Antonio Rodríguez, Antonia Rojas, Bertha Romero, Déborah Silberer, Maryse Sistach, Andrés Solís, Salvador Soto, Tony Wakefield,

INSTITUCIONES Y MUSEOS

CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA, Henner Hofmann, Jessy Vega, **CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS CINEMATOGRÁFICOS DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA**, Ignacio Mireles Rangel, **ESTUDIOS CHURUBUSCO**, José Luis García Agraz, Carlos Resendi Mejía, Mario Argumedo, **FONOTECA DEL CINE NACIONAL MANUEL ESPERÓN**, Emilio Hernández Reyes, **FOTOTECA NACIONAL- INAH**, Lic. Juan Carlos Valdéz Marín, Mayra Mendoza, **FUNDACIÓN DEMETRIO BILBATUA**, Demetrio Bilbatúa, Roberto Greco, **MARGARET HERRICK LIBRARY**, Bárbara Hall, Jenny Romero, **MUSEO CARRILLO GIL**, Itala Schnelz, América Juárez, Adrián González, **MUSEO NACIONAL DE LOS FERROCARILLES MEXICANOS**, Teresa Márquez, Stella Cuellar, **MUSEO SOUMAYA- FUNDACION CARLOS SLIM**, Alfonso Miranda Márquez, Eva María Ayala, Pablo Berrocal, **TALLER DE LA GRAFICA POPULAR**, Jesús Álvarez Amaya, Karina Rodríguez, **PRODUCTORAS Y OTROS**, **ALAMEDA FILMS**, Daniel Birman, **ARAU FILMS INTERNACIONALES**, Alfonso Arau, Tania Araiz, **AREA 51 FILMS**, Gilberto de Anda, **ASOCIACION CULTURAL MATILDE LANDETA**, Marcela Fernández Violante, **CAMARA CORP.**, Antonio de Anda, **CIMA FILMS**, Mauricio Walerstein, **CINEMA INC.**, Rodolfo de Anda, **CINEVISION**, Raúl de Anda, **DIANA INTERNATIONAL FILMS**, María Gabriela de Fuentes Sáinz, **FMIER**, Felipe Mier, **ORO FILMS**, Gonzalo Elvira Álvarez, Gonzalo Elvira y Sánchez de Aparicio, **PELICULAS RODRIGUEZ**, Ismael Rodríguez Jr., **PELÍCULAS Y VIDEOS INTERNACIONALES**, Juan José Ortega, **PRODA FILMS**, David Agrasánchez, **PRODUCCIONES ÁGUILA**, Guillermina Jiménez Chabolla, Antonio Aguilar Jr., **PRODUCCIONES ROSAS PRIEGO**, Alfonso Rosas Priego, Maria de Lourdes Rosas Priego, **PRODUCTORA GALUBI**, Rubén Galindo, **PROVINCIA MEXICANA DE LA COMPAÑÍA DE JESUS A.R.**, Padre Alberto Vargas, Jaime F. Porras Fernández, **PTI FILMS**, Héctor Velázquez Graham, **RESONANCIA PRODUCTORA**, Fernando Cámara Sánchez, **SALAMANDRA PRODUCCIONES**, Bertha Navarro, **SECCION DE TECNICOS Y MANUALES DEL STPC**, Pedro Barragán Limón, Samuel Gómez Frías, Luis Enrique Torres, **TERMINAL**, Norman Christianson, Michel Minkow, Diego Ramírez Palma, **VIDEO UNIVERSAL**, Carlos Vasallo, José Díaz Rodríguez, Lucio Ortigoza, **VIDEOCINE**, Pablo Martínez de Velazco, **WARNER BROTHERS**, Eduardo Martínez Soto.

Cine y Revolución se imprimió en octubre de 2010 en los talleres de Ediciones Corunda, S.A. de C.V., localizados en Av. Panteón 209, colonia Los Reyes Coyoacán, en la ciudad de México. La edición de la obra constó de 2 mil ejemplares y fue diseñada por Maru Aguzzi.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Roberto Garza.

CINE Y REVOLUCIÓN

La Revolución Mexicana vista a través del cine

Este libro, coeditado por la Cineteca Nacional y el Instituto Mexicano de Cinematografía, es el registro impreso de la exposición Cine y Revolución, organizada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en el 2010, en el marco de las conmemoraciones del bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución Mexicana.

El presente volumen reúne imágenes emblemáticas del cine sobre la Revolución, muchas de ellas inéditas en una publicación impresa, así como ensayos redactados por especialistas en la materia. En esta obra, como bien apunta la presidenta del CONACULTA, Consuelo Sáizar, "el imaginario heterogéneo que el cine ha concebido sobre la Revolución a lo largo de un siglo, se materializa y convierte en un elemento clave para la comprensión del México contemporáneo".



FUNDACIÓN CARMEN TOSCANO IAP
Archivo Histórico Cinematográfico



GOBIERNO DEL ESTADO
2004-2010
ZACATECAS



Gobierno
del Estado
de Michoacán

www.bicentenario.gob.mx

www.conaculta.gob.mx

www.gobiernofederal.gob.mx



Vive la Cultura
Con todos los sentidos



GOBIERNO
FEDERAL

MÉXICO
2010

